PASAJE

walter
# benjamin

Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice

tact
editura

WALTER BENJAMIN

Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice

Institut für die Wissenschaften vom Menschen
Institute for Human Sciences

ERSTE Stiftung

Traducerea de față a apărut cu sprijinul
Paul Celan Translation Program,
susținut de Institute for Human Sciences, Viena
și ERSTE Foundation, Viena

Colecția:
PASAJE

Coordonator:
VIRGIL PAŞCA

WALTER BENJAMIN
Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe
Band 16: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*

© Suhrkamp Verlag Berlin, 2012

© TACT, 2015, pentru versiunea în limba română

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
BENJAMIN, WALTER
Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice / Walter Benjamin; trad. din lb. germană: Christian Ferencz-Flatz. - Cluj-Napoca: Tact, 2015
ISBN: 978-606-8437-66-8
I. Ferencz-Flatz, Christian (trad.)
7

WALTER BENJAMIN

Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice

Ediție critică de Burkhardt Linder,
cu colaborarea lui Simon Broll și Jessica Nitsche

Traducere din limba germană:
Christian Ferencz-Flatz

tact
editura

Notă asupra ediției

TRADUCEREA de față a fost realizată după volumul construit în jurul eseului lui Benjamin despre reproductibilitate în noua ediție critică a operelor sale complete: Walter Benjamin, *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe – Band 16: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, sub îngrijirea lui Burkhardt Lindner. După cum se știe, eseul a mai fost tradus în limba română de către Catrinel Pleșu în volumul Walter Benjamin, *Iluminări*, București, Editura Univers, 2000 – o selecție a textelor benjaminiene realizată de Hannah Arendt la sfârșitul anilor 1960 cu scopul de a-l face cunoscut pe Benjamin cititorilor de limbă engleză –, iar dacă în genere este mai curând redundant să precizezi de ce anume un text de o asemenea importanță merită retradus o dată la zece ani, indiferent de calitatea traducerii sale, în cazul de față acest lucru se impune, în plus, și din pricina a două circumstanțe.

Întâi de toate, acea primă traducere nu redă decât o singură versiune a eseului, care a marcat fără îndoială în mod decisiv receptarea sa, dar care, cu toate acestea, nu poate pretinde valoare de standard. Dispunem astăzi de cinci variante ale textului, în rândul cărora niciuna nu reprezintă versiunea sa definitivă, de ultimă mână. Prima și a doua versiune a textului sunt într-o oarecare măsură doar forme prealabile ale versiunii a treia, dar ele conțin, de asemenea, reflecții care lipsesc din motive pur conjuncturale (legate de profilul revistei în care urma să fie publicat textul) din cuprinsul acesteia din urmă și le conferă deci o importanță aparte; în plus, Benjamin însuși a continuat să modifice eseul și după încheierea celei de-a treia versiuni. Versiunea a patra – *i.e.* forma în care a fost publicat pentru întâia oară textul – este traducerea franceză a eseului, care conține însă, la rândul ei, o seamă de modificări importante. Versiunea a cincea, destinată unei noi publicări în limba germană, conține și ea o seamă de noi adaptări ale textului, dar nici această versiune nu poate fi considerată forma sa definitivă, cu atât mai mult cu cât Benjamin a continuat să-și facă însemnări în vederea modificării textului, luând în calcul chiar transformarea sa într-o carte. Pe scurt: niciuna dintre aceste versiuni nu poate fi considerată varianta *director's cut*, finală și pe deplin corespunzătoare intențiilor autorului textului, și tocmai de aceea eseul nu mai poate astăzi să fie publicat arbitrar doar într-una dintre variantele sale sau alta, ci doar în ansamblul modificărilor sale. Până la urmă, e și normal ca acest text – ce constată în modul cel mai pregnant faptul că realitatea tinde astăzi să se desingularizeze într-o tot mai mare măsură, pierzând nimbul unei existențe unice și autentice, pentru a deveni serială, repetabilă și reproductibilă, atât în virtutea tehnicilor de reproducere, care pun operele de artă însele în serie cu cópiile lor de pe tricouri și cești, cât și prin producția industrială de mărfuri identice pe bandă rulandă – să fie el însuși propriu-zis dat doar într-o multiplicitate de variante, între care nu se poate stabili originalul; așa cum e firesc, pe de altă parte, ca un text ce constată, prin film, intrarea operei de artă sub semnul perfectibilității perpetue, să se dovedească la rândul său perfectibil la nesfârșit.

În al doilea rând, volumul conține, pe lângă cele cinci versiuni ale eseului, și o seamă de materiale suplimentare, în rândul cărora merită menționată întâi de toate ampla corespondență purtată în jurul eseului, ce revelă nu doar procesul genezei și al dezvoltării sale, ci deopotrivă ceva din fondul intențiilor care au motivat scrierea sa și din contextul primei sale receptări, conținând în egală măsură și o dispută consistentă purtată cu Adorno în marginea câtorva dintre temele sale. Dincolo de aceasta, textul conține în anexa fiecăreia dintre versiuni și o serie de însemnări ale lui Benjamin, ce nu au fost incluse în alcătuirea textului, dar care oferă indicii importante pentru înțelegerea sa, precum și, mai ales, o secțiune consistentă de însemnări menite continuării textului, care nu de mulțumesc doar să dezvolte problematica textului, ci o și deschid înspre noi direcții ignorate încă în *receptarea* altminteri abundentă a eseului. Vedem astfel, de pildă, că, dacă Benjamin îi concede într-un târziu lui Adorno – a cărui critică amplă a eseului, conținută într-una dintre scrisorile sale, rămăsese multă vreme fără răspuns – că, punând în valoare latura pozitivă a schimbării de funcție pe care o cunoaște arta în genere prin procedeele reproducerii tehnice și îndeosebi prin film, el a neglijat totodată să acorde suficientă atenție laturii negative a chestiunii, pe care Adorno însuși avea să o circumscrie prin noțiunea de „industrie culturală”, însemnările de după 1936 ale lui Benjamin conțin varii încercări, relevante în acest sens, de a lega problematica filmului de aceea a reclamei, scoțând la iveală, între altele, „semnificația economică a fotografiei”.

Eseul lui Benjamin are circa 30 de pagini, volumul de față se întinde – cu cele cinci variante ale textului, cu însemnările suplimentare ale lui Benjamin, cu corespondența dedicată eseului, precum și cu comentariile editorului german – la peste 350. În aceste condiții, e limpede că cinci variante ale unuia și aceluiași text implică în mod inevitabil, în pofida tuturor diferențelor subtile dintre ele, și o seamă de redundanțe, care nu îl vor deranja poate pe cititorul critic, dornic să exploreze nuanțele gândirii benjaminiene, dar îl vor irita probabil pe cititorul neavizat al textului, dornic doar să-și procure o primă impresie asupra eseului. Soluția cea mai la îndemână pentru un asemenea cititor ar fi pesemne aceea de a citi doar una dintre versiunile textului, iar în acest caz preferabil versiunea a treia sau a cincea, frunzărind numai superficial restul, în căutarea elementelor de noutate. În schimb, e limpede totodată că o asemenea rezolvare ar pierde în cele din urmă din vedere chiar sensul unei asemenea ediții critice, orientate polemic în raport cu deceniile de receptare ale textului, care au fost călăuzite exclusiv de o singură variantă a eseului, ce nu avea totuși girul ultim al autorului și nu oferea până la urmă decât o perspectivă mărginită asupra sa. Din contră, miza volumului de față este tocmai aceea de a vedea eseul lui Benjamin – unul dintre cele mai cunoscute și mai discutate texte de filozofie și critică culturală ale secolului XX – ca pe un complex de intenții ce nu se lasă reduse la niciuna dintre versiunile sale, ci care poate fi decelat în întregime doar în peisajul complet al dezvoltărilor sale de la o variantă la alta.

*

În prezentul volum, notele editorului german au fost marcate prin sigla *(N. ed.)*, iar cele ale traducătorului prin *(N. tr.)*. Cifrele între paranteze drepte introduse în text indică paginația volumului original, iar pasajele introduse între paranteze drepte reprezintă completări ulterioare adăugate de Benjamin în text. În versiunile manuscrise ale eseului, notele marginale ale lui Benjamin au fost marcate prin asterisc, iar pasajele eliminate de Benjamin au fost tăiate printr-o linie orizontală. Ocazional, termenii în limba germană din original sunt semnalați între acolade de forma „{}”, în scriere cursivă, iar adăugirile editorului german au fost marcate prin croșete de forma „<>”. Secțiunea a treia a prezentului volum, intitulată „Geneza lucrării și istoricul publicării ei”, precum și postfața, cu titlul „Ora fatidică a artei”, îl au ca autor pe editorul german al cărții, Burckhardt Lindner.

CHRISTIAN FERENCZ-FLATZ

Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice [7]

(VERSIUNEA ÎNTÂI)

ÎN PRINCIPIU, opera de artă a fost dintotdeauna reproductibilă. Orice lucru făcut de către oameni putea în principiu oricând să fie imitat de alți oameni. Privită din această perspectivă, însă, reproductibilitatea tehnică a operei de artă reprezintă un fenomen cu totul nou, ce a ajuns să se impună în istorie, în primă instanță, într-un ritm lent și gradual. Să ne gândim bunăoară la gravura în lemn, prin intermediul căreia grafica a devenit pentru întâia oară reproductibilă tehnic – un procedeu ce a rămas în picioare vreme de secole bune, fiind concurat abia prin apariția calcografiei. Calcografiei i s-au adăugat apoi procedeele acvaforte, precum și, la începutul secolului al XIX-lea, litografia. În vreme ce formele de reproducere mai vechi se sprijineau încă pe procedurile originale ale picturii și ale graficii – ce se sustrăgeau oricărei reproduceri tehnice – odată cu litografia, grafica a intrat, dimpotrivă, într-o relație cât se poate de strânsă cu reproducerea tehnică a scriiturii, așadar cu tiparul. Ulterior, reproductibilitatea tehnică a operelor de artă a ajuns la un nou prag odată cu fotografia, ce s-a dovedit capabilă să reproducă în chip nemijlocit natura sau arta fără a mai necesita un aport activ din partea mâinii artistului. Tehnica de reproducere fotografică este însă nu doar mult mai autonomă decât tehnicile de reproducere mecanice anterioare, ci ea este, în plus, mult superioară acestor tehnici și dintr-un punct de vedere cantitativ. Fotografiile imprimate de pe negativ sunt, cu excepția unor situații speciale, echivalente din punct de vedere calitativ între ele, spre deosebire de copiile realizate prin procedeele gravurii în lemn ori ale calcografiei.

[8] În principiu, opera de artă a fost dintotdeauna reproductibilă. Orice lucru făcut de către oameni putea în principiu să fie imitat oricând de alți oameni. O asemenea imitație era practicată deopotrivă de către ucenici în scopul deprinderii artei, de către maești în scopul răspândirii operelor lor, ori, în fine, de către diverși terți întreprinzători. Privită din această perspectivă, însă, reproducerea tehnică a operei de artă reprezintă un fenomen cu totul nou, ce a ajuns să se impună în istorie în urma unui proces cu intermitențe – caracterizat prin avânturi succesive, despărțite de perioade lungi de timp –, devenind tot mai intens spre

final. Gravurile în lemn au făcut cu putință pentru întâia oară reproducerea tehnică a graficii; ea a devenit astfel reproductibilă în Occident mult înainte de inventarea tiparului, ce a îngăduit apoi deopotrivă și reproducerea scriiturii, iar odată cu ea și a literaturii. Sunt bine cunoscute transformările colosale pe care le-a pricinuit tiparul, așadar reproducerea tehnică a scriiturii, în domeniul literaturii. Ele nu sunt însă decât un aspect particular – deosebit de important, firește – din cuprinsul fenomenului de ansamblu, pe care încercăm să-l privim aici la scara istoriei universale {*weltgeschichtlich*}. Gravurii în lemn i s-au adăugat apoi, în decursul Evului Mediu, calcografia și procedeele acvaforte, precum și, la începutul secolului al XIX-lea, litografia. În vreme ce formele de reproducere mai vechi se sprijineau încă pe procedeele originale ale picturii și ale graficii – ce se sustrăgeau oricărei reproduceri tehnice –, odată cu litografia, grafica a intrat, dimpotrivă, într-o relație cât se poate de apropiată cu cuvântul. Căci odată cu litografia, reproductibilitatea tehnică a desenelor și-a sporit ritmul într-o asemenea măsură, încât imaginea a ajuns practic să poată ține pasul cu tiparul. Acest proces s-a încheiat odată cu inventarea fotografiei. Dincolo de aceasta, însă, fotografia a dus în genere ideea reproductibilității tehnice la un nivel cu totul nou. Căci ea nu mai pretinde nicidecum intervenția activă a mâinii [9] artistului, care să medieze între imagine și multiplicările ei, pentru a transfera desenul asupra blocului de lemn, a plăcii de cupru sau a pietrei. Or, odată cu eliminarea mâinii active în rol de mijlocitor, reproductibilitatea tehnică a imaginii a ajuns, în urma unei lungi dezvoltări, întocmai în punctul din care a putut demara deopotrivă și reproductibilitatea mecanică a sunetului. Odată cu aceasta din urmă a debutat în mod definitiv, la sfârșitul secolului al XIX-lea, epoca reproductibilității tehnice a operei de artă.

Oricât de desăvârșită va fi fiind ea altminteri, o reproducere duce în mod necesar lipsă de ceva; ei îi lipsește situarea *hic et nunc* a operei de artă: existența sa unică în locul anume în care ea se găsește. Această existență, însă, și doar ea, face subiectul propriu-zis al istoriei pe care a parcurs-o opera respectivă în decursul existenței sale. De ea țin atât modificările pe care acea operă le-a cunoscut de-a lungul timpului în structura sa fizică, cât și raporturile de proprietate schimbătoare prin care ea a trecut. Urma celor dintâi nu poate fi deslușită cel mai adesea decât pe calea unor analize chimice sau mecanice, care nu se lasă cu niciun chip întreprinse asupra reproducerii; cele din urmă fac obiectul unei tradiții, pe care nu o putem în genere acroșa decât în raport cu originalul. Situarea *hic et nunc* a originalului definește conceptul autenticității sale, iar pe aceasta din urmă se bazează din capul locului însăși reprezentarea unei tradiții, ce ne-a transmis obiectul respectiv, ca pe unul și același obiect identic, până în zilele noastre. Întregul domeniu al autenticității se sustrage însă reproductibilității tehnice – și firește nu doar celei tehnice. Atâta doar că, în vreme ce originalul autentic își păstrează autoritatea prin raport cu reproducerea manuală, etichetată în contrast cu el îndeobște ca fals, acest lucru nu se întâmplă deopotrivă și în cazul reproducerii tehnice, iar asta din pricina a două motive. Mai întâi, [10] reproducerea tehnică se dovedește a fi mai autonomă prin raport cu originalul decât cea manuală. Ea poate bunăoară, în cazul fotografiei, să scoată în relief aspecte ale originalului ce nu sunt accesibile ochiului uman, ci doar obiectivului reglabil și cadrajului său selectiv. Acesta ar fi primul aspect. În al doilea rând, ea poate, în plus, să plaseze copia originalului în situații ce nu sunt nicidecum accesibile originalului însuși. Ca atare, ea îngăduie înainte de toate imaginii să vină în întâmpinarea receptorului său, fie că acest lucru se întâmplă sub chipul fotografiei, ori sub acela al înregistrării pe disc. Catedrala își părăsește astfel locul ei de origine pentru a fi receptată în apartamentul iubitorului de artă, iar coralul, executat într-o sală sau sub cerul liber, se lasă acum ascultat într-o cameră. O atare schimbare de circumstanțe poate altminteri să nu afecteze cu niciun chip conținutul operei de artă – fapt este că ea demonetizează în orice caz situarea ei *hic et nunc*. Or, chiar dacă acest lucru nu se întâmplă nicidecum doar în cazul operei de artă, ci bunăoară și în cazul unui peisaj tropical, ce defilează în film prin fața privitorului, e limpede că acest proces atinge ca atare un nucleu cât se poate de sensibil al obiectului de artă, ce nu se regăsește nicidecum la fel și în cazul unui obiect natural. Acesta este tocmai autenticitatea sa. Autenticitatea unui lucru este ansamblul a ceea ce poate face obiectul tradiției din cuprinsul său, de la originile sale și până în prezent, de la mărturiile istorice care-l privesc și până la dăinuirea sa materială. În această privință, însă, este crucial să observăm că cea din urmă reprezintă mereu fundamentul și substratul celor dintâi. Or, atunci când dăinuirea materială a lucrului a încetat să mai fie relevantă pentru om – precum se întâmplă în cazul reproducerii –, și atestarea sa istorică începe să devină problematică. Nu mai mult de atât, firește; dar ceea ce devine problematic odată cu aceasta este în fond tocmai autoritatea istorică a lucrului respectiv, așadar greutatea pe care i-o conferă tradiția. Toate aceste caracteristici se lasă rezumate prin conceptul de aură. Putem spune astfel că ceea ce dispare [11] de fapt în epoca reproductibilității tehnice a operei de artă este tocmai aura acesteia. Procesul este simptomatic; semnificația sa excede cu mult domeniul restrâns al artei. Putem formula această observație și într-un chip mai general, spunând că tehnica reproducerii dislocă mereu, într-o măsură mai mare sau mai mică, obiectul reprodus din sfera tradiției. Prin faptul că ea multiplică reproducerile sale, ea pune în locul existenței unice a obiectului o existență în masă. Iar prin faptul că ea îngăduie reproducerii să vină în întâmpinarea receptorului, în situația anume în care acesta se găsește, ea actualizează obiectul reprodus. Aceste două procese conduc la o zdruncinare de proporții a moștenirii istorice, o zdruncinare a tradiției ce reprezintă tocmai reversul crizei și a înnoirii prin care trece umanitatea în prezent. Toate acestea se găsesc într-o legătură cât se poate de strânsă cu mișcările de masă ale zilelor noastre. Agentul lor cel mai influent este tocmai filmul. Semnificația sa socială nu poate fi concepută nici măcar sub aspectul său cel mai pozitiv, și îndeosebi sub acesta, fără latura sa destructivă, catartică, ce constă în lichidarea valorii de tradiție a întregii noastre moșteniri culturale. Dacă acest fenomen e cât se poate de vădit în cazul marilor filme istorice, de la ~~*Golgotha*[1] și~~ *Cleopatra*[2] și *Ben Hur*[3] până la *Frederikus*[4] și *Napoléon*[5], el se manifestă, cu toate acestea, într-o măsură mai mare sau mai mică în cazul oricărui film artistic.

Răspândirea în masă a unor bunuri, a căror valoare era odinioară legată în mare măsură tocmai de unicitatea lor, este un fenomen ce nu se manifestă nicidecum exclusiv în domeniul artei. E inutil să mai atragem atenția aici asupra producției de mărfuri, domeniu în care acest fenomen a devenit firește, pentru întâia oară, vizibil. Mai important ar fi, dimpotrivă, să subliniem că el nu se reduce nicidecum doar la domeniul bunurilor naturale și al celor estetice, ci le [12] cuprinde deopotrivă și pe cele morale. La vremea sa, Nietzsche propovăduia ideea unui etalon moral propriu al fiecărui individ în parte. Această teză a ieșit de mult din circulație, căci, în condițiile sociale date, ea se dovedește cu totul inutilizabilă. Dimpotrivă, ceea ce e decisiv în aceste condiții, atunci când vine vorba de evaluarea individului, este standardul moral al acestuia. De bună seamă, nimeni nu contestă faptul că individul trebuie, înainte de toate, să fie judecat potrivit funcției pe care el o ocupă în societate. Dar conceptul de standard moral merge chiar mai departe de atât – și tocmai în aceasta constă avantajul său. Căci acolo unde, odinioară, exigențele morale îi pretindeau individului să fie exemplar, în prezent lui i se pretinde, din contră, să fie reproductibil. Astfel, prezentul recunoaște drept corecte și juste doar acele moduri de gândire și de comportare ce se vădesc nu doar exemplare, ci care se lasă, în plus, deprinse prin învățare.* În consecință, reproducerea în masă a operelor de artă e legată nu doar de producția în masă a obiectelor industriale, ci și de reproducerea în masă a atitudinilor și a acțiunilor umane. A ignora această legătură înseamnă a te priva din capul locului de orice mijloc pentru a mai înțelege funcția pe care o joacă azi arta în realitate.

* În speță, ceea ce pretinde prezentul este mai mult decât doar ca acțiunea respectivă să poată fi deprinsă ca atare de cât mai mulți indivizi; dimpotrivă, ea trebuie, în plus, să poată fi deprinsă în chip nemijlocit de către mase și de către fiecare individ în parte din cuprinsul lor.

---

[1] *Golgota* (Franța, 1935), film sonor regizat de Julien Duvivier despre patimile cristice, cu Robert Le Vigan în rolul lui Isus Cristos. *(N. ed.)*

[2] *Cleopatra* (SUA, 1934), film sonor regizat de Cecil B. DeMille, cu Claudette Colbert în rol principal. *(N. ed.)*

[3] *Ben Hur* (SUA, 1925), film mut regizat de Fred Niblo, cu Ramon Novarro în rolul lui Judah Ben Hur. *(N. ed.)*

[4] *Friderikus* (Germania, 1937), film sonor regizat de Johannes Meyer, cu Otto Gebühr în rolul lui Frederic al II-lea al Prusiei. Anterior mai rulase în Germania și filmul mut *Fridericus Rex* (Germania, 1922), regizat de Arzen von Czerépy. *(N. ed.)*

[5] *Napoléon* (Franța, 1927), film mut regizat de Abel Gance, cu Albert Dieudonné în rol principal. În 1937 a fost lansată și o versiune sonoră, cu banda de sunet adăugată ulterior. *(N. ed.)*

Transformarea pe care a cunoscut-o în prezent modul de expunere al lucrurilor {*Ausstellungsweise*} din pricina tehnicii de reproducere se face simțită în egală măsură și în domeniul politicii. Astfel, criza de azi a democrațiilor se lasă înțeleasă în fapt ca o criză a condițiilor de expunere ale omului politic. Căci democrația îl expune pe politician în chip nemijlocit, în persoană, dinaintea oamenilor, iar parlamentul oferă condițiile cele mai prielnice pentru acest mod de expunere. Odată cu dezvoltarea aparaturilor de înregistrat însă, ce îi permit [13] vorbitorului să fie auzit în timpul discursului său și văzut la scurt timp după aceea de către un număr nelimitat de oameni, expunerea omului politic dinaintea acestei aparaturi de înregistrare a căpătat primatul, în vreme ce parlamentele devin, dimpotrivă, pustii, la fel ca și teatrele. Radioul și filmul, care iau locul teatrelor, schimbă însă nu doar funcția interpretului profesionist, ce se exersează dinaintea lor, ci deopotrivă și pe aceea a omului politic. De aici rezultă numaidecât o nouă selecție – o selecție dinaintea aparaturii – din cuprinsul căreia ies drept învingători starul și dictatorul.

Democrațiile îl expun pe politician în chip nemijlocit, în persoană, dinaintea reprezentanților. Parlamentul este publicul său.

> „Forma" sub care trebuie să se achite de prestațiile lor speciale atât starul, cât și politicianul a fost anticipată încă de timpuriu, mult înainte de apariția acestor tehnici de reproducere, în sportul modern.

Ce este de fapt aura? O îmbinare stranie de timp și de spațiu: apariție unică a unei depărtări oricât de aproape e ea altminteri. Atunci când stai tihnit, într-o după-amiază de vară, și urmărești un lanț muntos ce se profilează la orizont, sau linia unei ramuri ce-și aruncă umbra asupra ta până ce clipa însăși se îmbibă de apariția lor – tu respiri tocmai aura acelor munți și a acelei ramuri. În schimb, oamenii de azi se caracterizează simultan prin interesul fervent al maselor de a-și „aduce aproape" lucrurile și prin tendința lor la fel de neostoită de a depăși unicitatea oricărui dat pe calea reproducerii sale. Zi de zi se face astfel imperios simțită în cuprinsul maselor nevoia lor de a se înstăpâni asupra lucrurilor aducându-le – pe calea imaginii {*Bild*} sau, mai precis, a reproducerii {*Abbild*} lor – în imediata apropiere. Căci o reproducere, așa cum o pun în joc ziarul ilustrat sau jurnalul de știri, se deosebește în chip inconfundabil de o imagine. [14] Unicitatea și durata se întrepătrund în cazul celei din urmă la fel de strâns precum vremelnicia și repetabilitatea în cazul celei dintâi. Decojirea obiectului din învelișul său, așadar spulberarea aurei sale, reprezintă signatura unei percepții al cărei simț pentru tot ce-i aidoma pe lume[6] este atât de pronunțat, încât ea reușește să și-l exerseze deopotrivă, pe calea reproducerii, și asupra a ceea ce este unic. Astfel se repetă în domeniul intuiției întocmai același fenomen ce poate fi observat și în domeniul teoretizării, prin semnificația tot mai pronunțată pe care au căpătat-o aici cercetările statistice. Adaptarea realității la mase și a maselor la realitate reprezintă un proces cu consecințe inestimabile atât asupra gândirii, cât și asupra intuiției.

---

[6] Benjamin parafrazează aici o sintagmă din povestirea „Arabella" a scriitorului danez Johannes Vilhelm Jensen (1873-1950). Povestirea a apărut în volumul *Exotische Novellen*, tradus de Julia Koppel, Berlin, S. Fischer Verlag, 1909, p. 41 și urm. Benjamin s-a aplecat într-un mod mai amănunțit asupra nuvelei lui Jensen și asupra pasajului din care provine acest citat într-o scurtă notă autobiografică (cf. GS VI, p. 415 și urm.). *(N. ed.)*

Unicitatea operei de artă e totuna cu ancorarea ei în contextul unei tradiții. Firește, această tradiție este ea însăși vie, cunoscând o permanentă transformare. O statuie antică a lui Venus, bunăoară, aparținea de o cu totul altă tradiție la greci, care făceau din ea un obiect de cult, decât la clericii medievali, care vedeau în ea un idol nefast. Ceea ce remarcau, însă, ambii deopotrivă era tocmai caracterul ei unic, altfel spus aura sa. La origine, ancorarea operei de artă în contextul tradiției își găsea expresia în cult. Cele mai vechi opere de artă au fost realizate, după cum se știe, în slujba unui ritual mai întâi de ordin magic, iar apoi religios. Or, este crucial să înțelegem în această privință că existența auratică a operei de artă nu se desparte de fapt niciodată cu totul de funcția sa ritualică. Altfel spus: valoarea unică a unei opere de artă „autentice" e mereu fundată teologic. Indiferent cât de mediată va fi fiind această fundare altminteri, [15] ea este încă recognoscibilă ca atare și în cuprinsul celor mai profane forme ale cultului frumuseții, înțeles ca ritual secularizat. Un asemenea cult s-a impus pentru întâia oară în Renaștere; asta înseamnă însă că, în chiar clipa în care arta s-a afirmat pentru prima oară ca o sferă distinctă, așadar ca un domeniu de ființă autonom, ea a dezvăluit totodată, prin felul anume în care s-a întâmplat acest lucru, că autonomia ei e în realitate doar o simplă aparență. Arta însăși este fundată de fapt în ritual, altfel spus în viața religioasă a colectivității. Iar atunci când – odată cu apariția celui dintâi mare mijloc de reproducere mecanic, fotografia (am putea spune la fel de bine și: odată cu apariția socialismului) – arta a început numaidecât să sape tranșee pentru a-și proteja turnul său de fildeș, fundamentele ei în cuprinsul ritualului au devenit într-un mod și mai patent vizibile prin teoria lui *l'art pour l'art*, ce reprezintă în realitate o veritabilă teologie a artei. O reflecție aprofundată asupra operei de artă în epoca reproductibilității sale tehnice trebuie în mod necesar să ia act de aceste raporturi, căci ele singure ne îngăduie să intuim cu adevărat aspectul crucial aici, și anume faptul că, odată cu reproductibilitatea sa tehnică, opera de artă se emancipează pentru întâia oară în istorie de existența sa parazitară prin raport cu ritualul. Opera de artă reprodusă devine astfel într-o tot mai mare măsură reproducerea unei opere de artă menite din capul locului pentru a fi reprodusă. Negativul fotografic, bunăoară, îngăduie o multitudine de cópii pozitive, în privința cărora nu mai are absolut niciun sens să ne întrebăm care e de fapt originalul. Or, e limpede că în momentul în care etalonul autenticității înceteazăsă mai fie în genere aplicabil la domeniul producției artistice, întreaga funcție socială a artei cunoaște o răsturnare. Astfel, fundării sale în ritual îi ia numaidecât locul fundarea sa într-o altă practică, și anume în politică.

[16] Atitudinea distrasă {*Zerstreuung*}, ce începe azi să definească tot mai mult atitudinea publicului dinaintea operei de artă, necesită, fără îndoială, o cercetare mai aprofundată. O astfel de cercetare trebuie să pornească dintru început de la constatarea fundamentală a faptului că filmul nu este nicidecum receptat de către individ, ci, dimpotrivă, de către masă. Această constatare ne conduce numaidecât la o lege decisivă. Ea privește valoarea de consum a operei de artă, care, spre deosebire de valoarea sa educativă, se pune din capul locului în slujba distracției. Această lege sună în felul următor: valoarea de consum a unei opere este cu atât mai mare cu cât este mai mare masa celor care o pot recepta simultan. Astfel, putem vedea cu ușurință că forma de receptare ce servește distracției se deosebește în modul cel mai drastic de forma de receptare ce servește contemplației concentrate {*Sammlung*}: cea dintâi expune opera de artă dinaintea unei mase, cea din urmă o confruntă cu individul. În mod semnificativ, însă, legea amintită poate să fie formulată și în felul următor: cu cât este mai mare valoarea de consum a unei opere de artă, cu atât mai mult vine ea în întâmpinarea publicului său; din contră, cu cât este mai mică valoarea ei de consum, cu atât mai mult pretinde ea ca individul să o descopere. [În speță, opera de artă pretinde acest lucru în virtutea autorității pe care i-o conferă calitatea sa de original; ca atare, ea își permite să-i solicite receptorului său să o afle în locul anume și în timpul anume în care ea se găsește. În schimb, e grăitor faptul că operele de artă expuse radiofonic, cărora nu le mai corespunde în realitate, întocmai ca în cazul filmului, niciun original, conduc – prin faptul că ele vin, pe de o parte, ele însele în întâmpinarea individului și prin faptul că ele se adresează, pe de altă parte, din start în mod simultan unui număr nelimitat de oameni – la abandonarea atitudinii contemplative în favoarea uneia mai curând distrase. Iar asta în pofida faptului că, aici, opera de artă este în aparență receptată de către individul solitar, căci acest mod de receptare se deosebește în mod fundamental de felul în care este receptat în genere de către individ originalul înțeles în situarea sa anume, [17] aici și acum.] Esența acestui din urmă mod de receptare poate fi descifrată cu ușurință pornind de la rolul social pe care îl îndeplinește în genere pictura. Căci pictura a pretins mereu – chiar și în urma separației ivite între pictura profană și cea cultică – să fie receptată pe calea unei atitudini contemplative de către individul solitar, ori cel mult în grupuri restrânse de indivizi. Receptarea simultană în masă a picturilor în cadrul unor expoziții, așa cum începe ea să se petreacă în secolul al XIX-lea, este deja un simptom timpuriu al unei crize a picturii, care nu a fost nicidecum provocată exclusiv de către fotografie, ci care s-a datorat în egală măsură, într-un chip relativ independent de aceasta, și pretenției manifeste a produsului artistic de a fi receptat de către masă, o pretenție la care s-au adaptat numaidecât, prin intermediul reclamei, sectoare importante ale artei grafice. Reclama, care se adresează masei de indivizi distrași, face într-un orizont mercantil proba unui

fapt pe care arta îl va testa apoi, în epoca reproductibilității sale tehnice, într-un orizont politic. Este complet steril să statuezi granițe principiale și de netrecut între reclamă și artă, pornind de la menirea lor funcțională diferită. Mai fertil ar fi, din contră, să confrunți între ele două forme extreme ale producției artistice – cum sunt pictura religioasă și grafica publicitară –, pentru a constata astfel că atitudinea celui care contemplă în chip concentrat o operă de artă poate fi oricând convertită înapoi într-o atitudine religioasă, în vreme ce atitudinea celui care lasă opera de artă să-l impresioneze numai într-un chip distras se poate regăsi complet transfigurată în atitudinea omului politic.

Această înnoire pornește de la mase. Tocmai în virtutea ei, reacția uneia și aceleiași mase dinaintea unui film are incomparabil mai multă autoritate decât reacția sa dinaintea unui tablou. În cinema, distincția dintre adevărații iubitori de artă și simplii pierde-vară și-a pierdut din capul locului tot rostul.

[18] E suficient să compari ecranul, așadar pânza pe care se derulează filmul, cu pânza pe care se găsește tabloul. De bună seamă, în ambele cazuri avem de-a face cu o pânză ce rămâne la fel și nu-și schimbă deloc dimensiunile. În schimb, imaginea proiectată pe cea dintâi se schimbă neîncetat, în vreme ce imaginea pictată pe cea de-a doua rămâne neschimbată. Cea din urmă îl invită pe privitor la contemplație, el putând dinaintea ei să se abandoneze fluxului său de asociații. Înaintea celei dintâi el nu poate face acest lucru. Din contră, imediat ce-și ațintește privirile asupra sa, imaginea s-a și prefăcut deja într-o alta. Ca atare, ea nu poate cu niciun chip să fie fixată, așa cum poate altminteri să fie fixată o pictură sau un obiect real. Fluxul de asociații al celui care o privește este necontenit întrerupt prin preschimbarea ei, și tocmai în aceasta rezidă de fapt efectul de șoc al filmului, ce reclamă, la fel ca orice alt efect de șoc în genere, o prezență de spirit crescută. Filmul este astfel forma de artă corespunzătoare pericolului vital latent în care se trăiește astăzi. El corespunde unor transformări profunde ale aparatului aperceptiv, pe care le trăiește, la nivelul existenței private, orice pieton angajat în traficul unui mare oraș, iar la nivel istoric, orice militant ce luptă împotriva orânduirii sociale prezente.

În deceniul trei al secolului al XIX-lea, moda panoramelor își atingea apogeul. În fapt, panoramele căutau să rezolve niște sarcini pe care avea să le poată soluționa cu adevărat abia fotografia. Ele au suscitat o cerere pe care o va putea satisface, în cele din urmă, doar aceasta. Astfel, putem face o paralelă vădită între dadaism și pictura de panorame, și nu e nicidecum o întâmplare faptul că ambele au fost la momentul respectiv, în chip pasager, la modă. Ambele au avut sarcina – o sarcină importantă, pe care ele au lăsat-o mai departe moștenire – să producă în cuprinsul societății o cerere pe care tehnica nu
[19] era încă propriu-zis în măsură să o satisfacă. Dadaismul a pregătit din capul locului cererea pentru film. Următoarele împrejurări arată în mod limpede acest lucru: 1) Dadaismul a încercat să apropie opera de artă de mase, însă nu pe calea unei educații populare mai mult sau mai puțin fade, ci, dimpotrivă, prin

actualizarea ei: el a făcut din opera de artă pricina unui scandal. 2) *Dadaismul a căutat, prin degradarea principială a materialului utilizat, să elimine caracterul de autenticitate al acestuia, așadar aura sa. În acest scop, dadaiștii montau, bunăoară, bilete de tramvai sau nasturi în tablourile lor.* 3) Dadaismul a promovat literaturizarea operei de artă, neîngăduind acesteia să mai apară ca o lume în mic, așadar ca un cosmos suficient sieși. Incomprehensibilitatea reprezintă unul dintre cele mai bune mijloace pentru a atinge acest scop. Căci opera de artă incomprehensibilă nu este suficientă sieși, ci ea trebuie, dimpotrivă, să fie tălmăcită, iar în acest sens nu trebuie să uităm că filmele mute aveau și ele la început nevoie de un comentator care să le explice. 4) Dadaismul caută să producă „șocul” pe care filmul îl creează prin însăși structura sa tehnică, pe calea conținuturilor sale. – Orice manifestare care generează o cerere cu adevărat nouă și revoluționară își excede într-un anumit sens intențiile de pornire. La fel s-a întâmplat și în cazul dadaismului, în măsura în care acesta a sacrificat valorile de piață, într-așa mare măsură specifice filmului, în slujba unor alte intenții, de care el nu era, firește, conștient sub forma în care sunt descrise în reflecțiile de față. Dadaiștii puneau mult mai puțin preț pe valorificarea mercantilă a operelor lor de artă decât puneau în genere pe imposibilitatea acestora de a fi valorificate drept obiecte ale unei imersări contemplative. [Contrariul imersării este distracția.] Imersării contemplative, ce a devenit în perioada de decădere a burgheziei o veritabilă școală a comportamentului asocial, i se opune astfel distracția, înțeleasă, din contră, ca o formă a comportamentului social. Acest lucru se vădește în mod limpede în cazul dadaismului. [Astfel de opere aveau în mod vehement drept efect distracția: de îndată ce intrau în câmpul vizual al [20] ~~consumatorului~~ privitorului, ele deturnau atenția acestuia de la ele însele înspre ceilalți ~~consumatori~~ privitori.]* [Efectul lor – acela de a distrage atenția în cel mai înalt grad – se datorează tocmai faptului că ele provoacă în mod negreșit polarizarea privitorilor. Astfel, dadaismul a pus în valoare – din nou, în modul neajutorat și excesiv al precursorului – un element foarte important al distracției: un element ce deosebește în genere publicul distrat de comunitatea iubitorilor de artă, concentrați contemplativ. Receptată sub semnul distracției, opera de artă devine prilejul – sau uneori chiar numai pretextul – unei comportări active a subiecților. Firește că acest comportament activ nu se rezumă nicidecum doar la abuzurile scenelor de scandal dadaiste. Dar un anume aspect al lor este în tot cazul mai semnificativ decât toate celelalte, și anume: viteza cu care se produc aceste reacții.] Este cu neputință, înaintea unei imagini dadaiste ori a unui poem al lui August Stramm[7], să te concentrezi în tihnă – precum încă înaintea unei imagini a lui Picasso ori a unui poem de Rilke – pentru a lua apoi o poziție. [De altfel, distracția nici măcar nu pretinde în genere, drept reacție adecvată, o luare de poziție din partea receptorului. Căci între distracția pe care o prilejuiesc un tablou sau o piesă de teatru și aceea pe care o pune în joc o cursă pe montaigne-rousse la bâlci nu există în genere nicio graniță fermă. Astfel, se confirmă deopotrivă, și în acest context anume, poziția cu totul centrală pe care o ocupă filmul în raport cu situația de ansamblu a artei astăzi. Acest lucru se datorează întâi de toate faptului că filmul întreprinde ca atare o sinteză între două tipuri aparent atât de diferite de distracție: distracția bazată pe ceea ce ni se înfățișează dinaintea ochilor și distracția bazată pe ceea ce se întâmplă cu noi. Aceste două procese, ce coincid cu siguranță în perioada preistorică (așa cum coincid de bună seamă și în vis), au ajuns în cele din urmă să se disocieze într-așa măsură încât ele se prezintă, bunăoară în tragedie și pe ringul de dans, relativ neamestecate [21] una cu cealaltă. Disocierea lor nu este însă de durată, iar filmul o reziliază în mod explicit. Procesul ce se derulează în cuprinsul său dinaintea spectatorului îi transmite acestuia – sau mai precis: îi transmite retinei sale – necontenit o serie de mici șocuri. În film, distracția și contemplația concentrată sunt contopite în chip indistinct. Astfel, filmul revizuiește din capul locului accentuarea extremă a elementului de distracție, pe care a adus-o cu sine dadaismul în domeniul artei – pe scurt: asimilarea sa cu parcul de distracții – în favoarea unei sinteze între acest element și polul său opus.

---

[7] August Stramm (1874-1915), poet expresionist german, considerat cel mai important reprezentant al cercului „Sturm”. Prin stilul său lingvistic, abreviat în mod radical, el a anticipat efectele de scriitură ale dadaismului. *(N. ed.)*

* Privitorul intră astfel numaidecât – fie că acest lucru se întâmplă într-un mod amical ori într-unul dușmănos – în contact cu ceilalți. Odată cu aceasta, însă, ajung să se lege între ele două șiruri de procese: cele care se derulează înaintea individului și cele care se petrec cu el.

Varia

Întrucât vorbim aici despre răspândirea operelor de artă în rândul maselor, datorată nivelului pe care l-a atins în prezent dezvoltarea tehnicii, ne-am putea folosi de acest prilej pentru a spune ceva și despre răspândirea cunoașterii în rândul maselor, ce întrunește în egală măsură astăzi toate premisele tehnice necesare. În această din urmă privință, însă – în Europa occidentală, cel puțin – nu se remarcă nicio practică în măsură să poată concura propriu-zis cu nivelul pe care l-a atins prin film diseminarea artei. Acest lucru se datorează, între altele, faptului că azi clasele dominante sunt mult mai circumspecte față de răspândirea în rândul maselor a cunoașterii decât față de răspândirea în rândul maselor a artei. În definitiv, tocmai clasele dominante au creat o proastă reputație popularizării științei, și tot ele au dat – prin tipul de popularizare a științei pe care l-au prac- [22] ticat și l-au promovat ele însele – un bun temei acestei proaste reputații. Nu e o întâmplare, deci, faptul că în ultimii o sută de ani expunerile de popularizare a științei au coborât mult sub nivelul pe care ele îl aveau odinioară în timpul Luminilor. Dar, de asemenea, nu e o întâmplare faptul că în vremea noastră încep să reapară, cu toate acestea, marii autori popularizatori. E suficient să ne gândim în acest sens la Lenin, la Eddington[8] și la Freud.

În cazul filmelor, reproductibilitatea tehnică nu este – precum, bunăoară, în cazul operelor literare sau al picturii – o simplă condiție ce se adaugă din afară produsului artistic, îngăduind răspândirea sa în masă. Din contră, reproductibilitatea tehnică a filmelor se întemeiază în chip nemijlocit în chiar tehnica lor de producție. Aceasta nu face doar cu putință în modul cel mai nemijlocit răspândirea în masă a filmelor, ci ea o pretinde chiar într-un chip necesar. Ea o pretinde, întâi de toate, tocmai fiindcă producerea unui film este atât de costisitoare astăzi, încât un simplu consumator, ce și-ar mai putea permite eventual o pictură, nu își mai poate cu niciun chip permite să plătească un film. Filmul este o achiziție a colectivului, fiind întreprinsă, cum ar veni, prin intermediul unor case de producție delegate în acest scop. La rândul lor, întreprinzătorii au tendința să deducă din costurile de producție ridicate ale filmului pretenția acestuia de a capta atenția publică, iar acest lucru merge până într-acolo încât – în condițiile crizei pe care o traversează în prezent teatrul din pricina răspândirii filmului – și teatrul ajunge la rândul său, pentru a-și justifica pretenția de a capta atenția publicului, să își sporească în mod artificial costurile de producție prin construcția unor teatre fastuoase și prin salariile enorme ale vedetelor sale.

Varia

Disputa purtată în decursul secolului al XIX-lea între pictură și fotografie cu [23] privire la valoarea artistică a produselor lor ne pare astăzi confuză și aberantă. Acest lucru nu înseamnă însă că ea a fost cu adevărat lipsită de semnificație, ci el ar putea, din contră, să indice chiar importanța ei. Într-adevăr, pentru noi, și disputa dintre arieni și atanasieni, purtată în jurul acelui iota din noțiunea de ὁμοιουσιος[9], ne pare confuză și aberantă. În realitate, ea a fost expresia unei răsturnări istorice de care nu a fost conștientă la momentul respectiv niciuna dintre cele două tabere adverse. La fel stau lucrurile și în cazul disputei dintre pictură și fotografie. În cuprinsul ei își găsește expresia zdruncinarea istorică prin care a trecut arta, desprinzându-se pentru întâia oară, în epoca reproductibilității sale tehnice, de fundamentul său cultic, pentru a pierde astfel odată pentru totdeauna și iluzia autonomiei sale. Această dispută ne arată deci că însuși interesul față de ideea unei existențe regionale autonome a artei a devenit caduc.

---

[8] Arthur Stanley Eddington (1882-1944), fizician, astronom și matematician englez. Cartea sa *The Nature of the Physical World* (New York, 1929) a apărut în 1931 și în traducere germană. Vezi în acest sens și scrisoarea din 12 iunie 1938 a lui Benjamin către Scholem, în care el citează un pasaj mai lung din carte, comparându-l cu stilul scriitoricesc al lui Kafka (cf. GB VI, p. 110 și urm.). *(N. ed.)*

[9] Benjamin se referă aici la deosebirea dintre termenii ὁμοιουσιος (*homoiousios*, de esență similară) și ὁμουσιος (*homousios*, de aceeași esență). Disputa dintre arieni și atanasieni se purta în jurul unei probleme fundamentale a credinței, ce privea raportul dintre Cristos și Dumnezeu Tatăl. Potrivit arienilor, Cristos îi este subordonat Tatălui, fiind doar asemeni acestuia. Atanasienii plecau însă de la ideea că Cristos și Dumnezeu Tatăl sunt de aceeași esență. Concepția arienilor se revendică de la Arius din Alexandria (cca. 280-336), iar cea a atanasienilor de la Atanasie din Alexandria (cca. 295-373). Disputa legată de acel iota definește cele două concepții teologice pornind de la deosebirea dintre cei doi termeni, decisivi pentru pozițiile respective. *(N. ed.)*

Odată cu fotografia, valoarea de expunere forțează valoarea de cult să reculeze pe toată linia. Dar aceasta din urmă nu cedează defel fără luptă. Ea ocupă o ultimă redută, care este tocmai chipul omenesc. Astfel, nu e deloc întâmplător că portretul se găsește ca atare în centrul fotografiei timpurii. Valoarea cultică a imaginii își găsește ultimul său refugiu în cultul reamintirii celor dragi, morți sau aflați la mare depărtare. În expresia fugitivă a chipului omenesc, aura își face simțită pentru ultima oară prezența în cadrul fotografiei timpurii. Tocmai [24] acest fapt îi conferă o frumusețe melancolică fără egal. În schimb, atunci când omul se retrage din fotografie, valoarea de expunere își manifestă pentru întâia oară preeminența prin raport cu valoarea de cult. Semnificația inegalabilă a lui Atget, care a reținut aspectul pustiu, fără oameni, al străzilor pariziene de la 1900, rezidă tocmai în faptul că el a reușit pentru întâia oară să dea expresie acestui proces. Pe bună dreptate s-a spus despre el că a înregistrat aceste străzi de parcă fiecare dintre ele ar fi fost un loc al crimei. Căci și locul crimei este deopotrivă pustiu, fără oameni*, iar înregistrarea sa se petrece tocmai de dragul indiciilor. Astfel, captura fotografică începe să devină, odată cu Atget, o probă administrată în procesul istoric, și tocmai în aceasta rezidă în fond semnificația politică ascunsă a lui Atget. În virtutea acestui fapt, fotografiile pretind din capul locului o formă specifică de receptare. În raport cu ele, contemplația liber flotantă a încetat să mai fie adecvată. Dimpotrivă, fotografiile transmit mai curând o neliniște privitorului, care simte că trebuie să-și croiască cumva un drum pentru a le înțelege. Totodată, revistele ilustrate încep să-i furnizeze indicații în acest scop – indiferent, altminteri, dacă aceste indicații sunt corecte sau false. În cuprinsul acestor reviste, inscripționarea imaginilor devine pentru întâia oară obligatorie, și e limpede că aceste inscripții au ca atare un cu totul alt rol decât titlul unei picturi.**

---

* Așa cum sunt în genere străzile în timpul războiului civil.

** Directivele pe care le capătă privitorul imaginilor din revistele ilustrate prin intermediul inscripțiilor devin curând și mai precise și mai imperioase în film, unde modul de aprehendare al fiecărei imagini în parte pare prescris din capul locului de succesiunea tuturor imaginilor care i-au premers.

Dacă vrem să înțelegem cu adevărat situația actuală a artei, e util să luăm în considerare de la bun început problema starului de cinema. Starul de cinema se deosebește de o vedetă a scenei prin faptul că prestația sa artistică, ce stă în calitate de original la baza reproducerii, nu este una unitară. Din contră, ea se compune dintr-o succesiune de prestații artistice ~~difuze~~ particulare, al căror *hic et nunc* e determinat de considerente cu totul accidentale, precum chiria studioului, disponibilitatea partenerilor, decoruri etc. În plus, vedeta de cinema se deosebește de vedeta scenei și prin faptul că prestația sa artistică nu se desfășoară – în forma ei originală, ce se află la baza reproducerii – înaintea unui public oarecare, ci înaintea unei comisii de specialiști (directorul de producție, [25] regizorul, cameramanul, operatorul de sunet sau de lumină etc.), ce pot oricând să intervină într-o măsură mai mare sau mai mică în cuprinsul său. Avem de-a face aici cu o caracteristică distinctivă extrem de importantă din punct de vedere social: intervenția unei comisii de specialiști în cuprinsul unei prestații artistice. Această marcă distinctivă ne îngăduie – în completarea simplei observații negative, că datul real pe care îl reproduce filmul nu e în sine o operă de artă – să notăm și o determinare pozitivă. Ea ne permite, în speță, să recunoaștem că datul real pe care îl reproduce filmul e configurat din capul locului aidoma celui pe care îl întâlnim în sport. ~~Publicul ce intervine în derularea reprezentației poate fi întâlnit și în sport, bunăoară la luptele de box. În treacăt fie spus, e limpede că aici până și publicul așezat mai departe de ring se ajustează la un comportament ce include deopotrivă o perspectivă tehnică asupra procesului urmărit și intervenția în cuprinsul lui.[…] dispoziția specială pe care o vădesc luptele de box și întrecerile de maraton. Însă acestea sunt doar puncte de legătură intermediare între evenimentul filmic și cel sportiv. În schimb, putem ajunge la formula generică a acestui comportament pornind de la următoarea reflecție.~~ Căci o atare comisie, pregătită oricând să intervină în derularea reprezentației, este indispensabilă – în rândul tuturor celorlalte forme de spectacol – doar în cazul spectacolului sportiv, unde această funcție e îndeplinită de arbitraj.* Drept urmare, trebuie să reținem din capul locului că – atâta vreme cât în centrul său se găsește omul – procesul ce face obiectul unei înregistrări filmice nu se aseamănă în cea mai mare măsură cu procesul real pe care el îl imită, ci mai curând cu un proces sportiv. Astfel, vedem numaidecât că filmul scoate la iveală în privința ~~unui jaf~~ unei crime ori a unei scene erotice îndeosebi elementul său sportiv, și în speță un element sportiv în sens originar, care nici nu există de fapt în realitate, ci se regăsește doar în obiectul reprezentat al unei înregistrări de film. Care anume este acest element? Putem afla răspunsul la această întrebare [26] pornind de la următoarea reflecție. Sportul își are fundamentul într-un sistem de prescripții, ce conduce, în ultimă instanță, la măsurarea comportărilor umane în raport cu niște etaloane fizice elementare: măsurarea în secunde și centimetri. Tocmai aceste măsuri stabilesc recordul sportiv. Astfel, vechea formă agonală dispare azi într-o tot mai mare măsură din sfera exercițiului sportiv în sens modern, în condițiile în care acesta se depărtează tot mai mult de acele forme tradiționale de concurență ce măsoară omul în raport cu alt om. Nu degeaba se spune despre Nurmi[10] că fugea contra cronometru. Cu aceasta, am fixat totodată punctul istoric anume în care se găsește în prezent exercițiul sportiv: el se desprinde de modelul întrecerii agonale, pentru a lua direcția probei. Or, nimic nu este mai caracteristic probei în sens modern decât faptul că ea măsoară omul prin raport cu o aparatură. ~~Odată cu proba pe deplin mecanizată dispare însă deopotrivă și regula de joc, care mediază, în cazul probei fizice din sport, între sistemul de măsurători al fizicii și prestația umană.~~ Comparată cu aparatura probelor mecanizate, aceea folosită în sport este, de bună seamă, cât se poate de primitivă; ~~ea corespunde, la fel ca și forma întrecerii agonale, unui nivel scăzut al […] producției.~~ În schimb, spre deosebire de prestația sportivă, prestația pe care o măsoară proba mecanizată nu se lasă cu niciun chip expusă. Acest fapt îi îngrădea în primă instanță semnificația socială și tocmai în acest punct intervine filmul. Filmul îngăduie expunerea prestației pe care o măsoară proba, făcând o probă din chiar capacitatea de a fi expusă a acelei probe. Căci, de bună seamă, actorul de film nu joacă propriu-zis înaintea unui public, ci, dimpotrivă, înaintea unei aparaturi, în vreme ce directorul de imagine se găsește prin raport cu el întocmai în aceeași poziție în care se găsește, în cazul probelor de adecvare profesională, coordonatorul experimentelor lor. Or, prestația care i se pretinde astăzi actorului de film, sau cel puțin starului, este aceea de a-și păstra în fața aparaturii umanitatea; oricine a vorbit măcar și numai o dată într-un microfon știe foarte bine că acest lucru nu e cu putință fără ca ea să sufere totodată o transformare radicală.**

---

[10] Paavo Nurmi (1897-1973), atlet finlandez, de nouă ori medaliat olimpic între anii 1920 și 1928. Nurmi a stabilit în decursul carierei sale peste douăzeci de recorduri mondiale la cursa de fond. Se relatează despre el că ar fi alergat cu cronometrul în mână. *(N. ed.)*

Să joci înseamnă însă aici: să-ți poți păstra umanitatea dinaintea aparaturii

Turnajul unui film, și îndeosebi al unui film sonor, ne înfățișează un aspect ce ar fi fost cu totul de neconceput odinioară. El reprezintă un proces ce nu mai îngăduie privitorului să identifice nici măcar o singură poziție din care camera de înregistrat, ce nu ține propriu-zis de jocul filmic, să nu intre în câmpul său

[27] * Un asemenea arbitraj regăsim și în cazul filmului. Multe secvențe ale filmului sunt, după cum se știe, turnate în mai multe variante. Un strigăt de ajutor, bunăoară, poate fi înregistrat în mai multe duble, iar arbitrul o alege dintre ele pe cea potrivită. Am putea spune la fel de bine că el constată care dintre strigăte a stabilit recordul, în vreme ce etalonul de care el se folosește pentru măsurarea lor e tocmai capacitate lor de expunere.

** Să joci sub lumina reflectoarelor și să satisfaci totodată condițiile pe care le impune microfonul reprezintă astfel o probă de prim rang. La fel ca întrecerea agonală, și ea mobilizează în egală măsură omul în întregul său, nu însă, precum acolo, potrivit apariției sale de ansamblu armonioase, ci, dimpotrivă, potrivit capacității sale de adaptare politehnice.***

*** Această prestație se bucură de un interes social uriaș, din moment ce mare parte a populației de la oraș e obligată zilnic, pe toată durata programului său de lucru prin fabrici și birouri, să-și înstrăineze umanitatea tocmai dinaintea unei aparaturi. Or, aceleași mase ajung seară de seară să umple cinematografele pentru a vedea cum actorul de film își ia revanșa în numele lor, nu doar prin faptul că el își afirmă propria sa umanitate (sau ceea ce le apare lor ca atare) dinaintea aparaturii, ci mai mult: prin faptul că el o ia, în plus, chiar și pe aceasta în slujba triumfului său.

vizual. (Se știe doar că, de multe ori, aparatul vine până în imediata proximitate [28] a actorilor.) Această împrejurare, mai curând decât orice altceva, face ca orice asemănare ce persistă altminteri între o scenă jucată în studioul de film și una jucată pe scenă să pară cu totul superficială și irelevantă. Căci teatrul cunoaște în principiu o poziție din care scena înfățișată în cuprinsul ei să nu poată fi numaidecât străvăzută ca o iluzie. În schimb, turnajul acelei scene în film nu îngăduie o atare poziție. Natura iluzorie a filmului este deci o natură de ordinul doi: ea rezultă din tăietura de montaj. Altfel spus: în studioul de film, aparatura a pătruns într-atât de adânc în realitate, încât aspectul său pur, lipsit de corpul străin al aparaturii, devine el însuși rezultatul unei proceduri aparte, și anume al înregistrării sale printr-un obiectiv setat expres în acest scop; ea e rezultatul acestei înregistrări și al montării sale cu alte înregistrări de aceeași factură. Aspectul lipsit de aparatură al realității devine astfel produsul unei proceduri subtile, efectuate cu ajutorul aparaturii înseși, iar realitatea nemijlocită, din care aparatul lipsește, ajunge să fie ea însăși floarea albastră[11] din tărâmul tehnicii. – Aceeași caracteristică, circumscrisă adineaori în raport cu teatrul, se lasă punctată și printr-o comparație cu cazul chiar mai concludent al picturii. În acest sens, trebuie să ne punem următoarea întrebare: cum anume se prezintă activitatea operatorului în raport cu aceea a pictorului? Pentru a răspunde, ne îngăduim să recurgem la o construcție ajutătoare, ce se sprijină în primă instanță pe conceptul de operator cu care ne-a familiarizat chirurgia. Chirurgul, așadar operatorul medical, reprezintă unul dintre cei doi poli ai unei ordini la antipodul căreia se găsește vraciul. Atitudinea vraciului, ce-l tămăduiește pe bolnav punând pur și simplu mâna asupra lui, este diferită de cea a chirurgului, ce întreprinde o intervenție asupra sa. Vraciul conservă distanța naturală ce persistă între sine și cel tratat; mai precis: el o micșorează cu puțin și o sporește cu mult. El se servește astfel tocmai de patosul distanței. Chirurgul procedează invers: el micșorează distanța [29] față de cel tratat cu mult și o sporește doar cu puțin (prin precauția cu care își mișcă mâna între organele sale interne). Pe scurt: spre deosebire de vraci*, chirurgul renunță în momentul decisiv să se mai raporteze ca de la om la om la pacientul său, pătrunzând mai curând în chip operativ în interiorul lui. Vraciul și chirurgul sunt însă întocmai precum pictorul și cameramanul. Pictorul conservă în munca sa o distanță naturală față de ceea ce-i e dat, în vreme ce cameramanul păstrunde, din contră, adânc în înseși țesuturile datului. Imaginile cu care au rămas fiecare dintre ei sunt prin urmare cât se poate de diferite: imaginea pictorului este una totală, în vreme ce imaginea cameramanului e, dimpotrivă, fragmentată în multiple chipuri, fragmentele respective fiind apoi reasamblate potrivit unei noi și stranii legi de compoziție. Fapt este însă, în orice caz, că reprezentarea mediată prin film a realității este pentru omul de azi cea mai apropiată de realitate tocmai fiindcă, în cuprinsul ei, aparatura s-a instalat în chipul cel mai adânc în ~~realitate~~ opera de artă.

---

[11] Floarea albastră este un simbol central în romanul lui Novalis *Heinrich von Ofterdingen*, devenind chintesența năzuințelor poetice și artistice ale romantismului german. Cu privire la felul în care a preluat Benjamin această metaforă în contextul lucrării despre reproductibilitate, vezi B. Lindner, „Versuch über Traumkitsch. Die blaue Blume im Land der Technik", in H. Brüggermann și G. Oesterle (coord.), *Walter Benjamin und die romantische Moderne*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009, p. 229-246. *(N. ed.)*

* care se regăsește încă și în medicul practician,

Actorul de film trebuie să corespundă unor alte exigențe tehnice decât actorul de teatru. Interpreții de film nu sunt aproape niciodată actori excepționali în sensul scenei. Din contră, ei au fost cel mai adesea actori de rangul doi sau trei, cărora filmul le-a deschis brusc posibilitatea unei mari cariere.* Acest lucru s-a putut întâmpla îndeosebi fiindcă filmul nu îi cere interpretului să se înfățișeze publicului ca un altul, ci îi pretinde acestuia mai curând să se înfățișeze aparaturii ca el însuși. Actorul tipic de film se joacă doar pe sine însuși. El se găsește ca atare întocmai la antipodul mimului. Acest fapt îi limitează de bună seamă potențialul pentru scenă, dar i-l sporește considerabil pentru film. Căci starul de cinema își atinge publicul îndeosebi prin faptul că el pare să ofere fiecărui [30] individ în parte șansa de „a se apuca de film”. Ideea de a te lăsa reprodus de cameră exersează o putere de atracție covârșitoare asupra omului de azi. Sigur că și înainte adolescentele se amăgeau adesea visând că vor deveni actrițe, însă, prin raport cu această închipuirem, visul de a se apuca de film are din capul locului două avantaje decisive. În primul rând, consumul de actori este mult mai mare în film decât în teatru (tocmai fiindcă în film interpretul se joacă doar pe sine însuși). Iar în al doilea rând, ideea de a-și vedea propria înfățișare și propria voce răspândite în masă face să pălească cu totul, în ochii omului de azi, întreaga strălucire de care se putea bucura odinioară un mare actor.

* La fel, s-a întâmplat doar rareori ca cei mai buni actori de film să încerce totodată să joace în teatru. Acest fapt se leagă de natura cu totul specială a filmului.

Varia

Viața maselor a determinat dintotdeauna în mod decisiv chipul istoriei. Cu adevărat nou este, însă, faptul că aceste mase au ajuns astăzi, cum ar veni, să exprime în mod conștient mimica acestui chip ca și cum ar fi propriu-zis mușchii săi faciali. Acest fenomen se vădește în prezent în numeroase domenii, iar el afectează deopotrivă, într-un mod deosebit de drastic, și domeniul artei. Arta are astăzi șanse cu atât mai mari de a se face auzită cu cât ea se adaptează într-o mai mare măsură reproductibilității și se concentrează într-o mai mică măsură asupra originalului. Iar dacă, dintre toate artele, tocmai dramaturgia este azi cea mai afectată de o atare criză, acest fapt își are dintru început temeiul în însăși natura lucrurilor; căci nicio altă artă nu se opune de fapt într-un chip mai extrem operei de artă plasate integral sub semnul reproducerii mecanice decât tocmai [31] gestul mereu nou și imprevizibil al actorului.* Între toate artele, teatrul este în cea mai mare măsură inaccesibil reproducerii mecanice, iar aceasta înseamnă deopotrivă că el este dintru început inaccesibil standardizării; tocmai de aceea, masele îl evită. Astfel, dintr-o perspectivă istorică, cel mai important element al operei lui Brecht, și anume producția sa teatrală, are pesemne înainte de toate meritul de a fi conferit teatrului forma sa cea mai lucidă și mai modestă, ba chiar cea mai redusă cu putință, pentru a îngădui astfel teatrului să treacă iarna intrând în hibernare.

* Orice reflecție mai aprofundată asupra chestiunii confirmă numaidecât această opoziție indepasabilă. Căci ceea ce pretinde în definitiv filmul de la interpretul său sunt tocmai niște prestații care nu îngăduie defel coeziunea specifică unui rol, ce se lasă jucat ca atare. Astfel, un salt prin geamul închisorii →

Grecii nu cunoșteau decât un singur procedeu de reproducere tehnică: baterea de monedă. Monezile erau astfel singurele opere de artă pe care ei le puteau produce în masă. Toate celelalte opere de artă ale lor erau unice și imposibil de reprodus tehnic. Tocmai de aceea, ele trebuiau să fie făcute pentru eternitate. Astfel, grecii au fost obligați, prin chiar nivelul de dezvoltare al tehnicii lor, să producă în domeniul artei valori eterne. Acestei împrejurări i se datorează și poziția lor cu totul excepțională în istoria artei, ca reper pentru toate epocile ulterioare. Fără îndoială, noi înșine ne situăm în prezent întocmai la polul opus față de arta grecilor, căci niciodată înainte operele de artă nu au fost într-așa mare măsură și în asemenea proporții reproductibile tehnic. Prin film, noi dispunem astăzi de o formă de artă al cărei caracter artistic e determinat pentru întâia oară în chip indisolubil de reproductibilitatea sa. Odată cu filmul, opera de artă a dobândit o calitate pe care grecii nu s-ar fi gândit nicicând să i-o atribuie, ori pe [32] care ei ar fi privit-o cel mult ca neesențială. Este vorba despre perfectibilitatea sa. Filmul ca produs finit nu este nici pe departe o creație realizată dintr-un foc, ci el e, dimpotrivă, montat din nenumărate imagini și succesiuni de imagini, între care monteurul trebuie necontenit să aleagă, imagini care au fost, de altfel, la rândul lor perfectibile după plac în timpul turnajului până ce au ajuns să fie pe deplin izbutite.* Ca atare, filmul este opera de artă perfectibilă prin excelență, iar această perfectibilitate a sa se leagă tocmai de faptul că el implică din capul locului o renunțare radicală la ideea de valoare eternă. Acest lucru rezultă în chip limpede prin proba *a contrario*. Căci, pentru greci, a căror artă se axa pe producerea unor valori eterne, în vârful piramidei artelor se găsea tocmai arta care este în cea mai mică măsură perfectibilă, și anume plastica, ale cărei creații sunt literalmente făcute dintr-o bucată. Din contră, în epoca operei de artă montabile, plastica se găsește în mod cu totul de la sine înțeles în declin.

* Astfel, pentru realizarea filmului său *Opinion publique*[12], lung de 3000 de metri, Chaplin a filmat 125. 000 de metri de peliculă.

Cel care vrea să înțeleagă un dom romanic trebuie să-și poată reprezenta din capul locului ce anume se întâmpla de fapt cu omul [romanic] atunci când acesta îi călca pragul. Firește că el era impresionat {*ergriffen*}, dar în ce fel anume?

---

[12] Benjamin dă aici titlul filmului în limba franceză. Este vorba despre filmul lui Chaplin *A Woman of Paris* (1923), cu Edna Purviance în rol principal. *(N. ed.)*

Căci există desigur mai multe moduri în care poți în genere să fii impresionat de ceva, și e limpede că modul în care e impresionat îndeobște iubitorul de artă nu era defel exemplar aici. Omul romanic – așadar creștinul contemporan cu acest dom în perioada construcției sale – nu era propriu-zis mișcat. El nu era pesemne nici măcar elevat decât într-o prea mică măsură, ci el se simțea pesemne mai curând asemeni omului de azi, atunci când intră într-un garaj [33] auto. Comparația este întemeiată, căci există într-adevăr puține edificii azi care îi provoacă omului, atunci când acesta pătrunde ~~dezinteresat~~ [relaxat] în interiorul lor, o transformare mai profundă decât o face un garaj auto. Faptul că el intră ~~dezinteresat~~ [relaxat] în acest edificiu este decisiv aici. Căci atunci când intră în camera de execuție a închisorii, bunăoară, împricinatul cunoaște desigur o transformare mai semnificativă, însă acest lucru nu se întâmplă defel într-un mod ~~dezinteresat~~ relaxat. Or, funcția socială cu totul specifică și decisivă a arhitecturii este tocmai aceea de suscita – într-o mai mare măsură decât orice altă formă de artă – noul sentiment de viață al epocii sale sub o formă în care înfățișarea sa reprezentativă să se întrepătrundă în chip indisolubil cu caracterul de obișnuință al acestui sentiment. Atunci când se ivește această unitate, putem vorbi de stil. Iar garajele sunt într-adevăr cele mai stilate edificii ale epocii noastre, o epocă în care oamenii nu își părăsesc casa pentru a urca într-un vehicul, ci intră în casa lor, atunci când se înapoiază acasă, precum un vehicul condus către garaj.

Cel distrat poate și el să se obișnuiască; ba, tocmai el este cel mai în măsură s-o facă. Astfel, receptarea tactilă și atenția distrasă nu se exclud defel. Șoferul auto ce-și conduce mașina cu gândurile aiurea – preocupat fiind, bunăoară, de defecțiunile motorului său – se va obișnui mult mai ușor cu forma modernă a garajului auto decât un istoric al artei, care-l contemplă doar pentru a-i determina stilul. Receptarea distrasă, ce se face remarcată tot mai pregnant în mai toate domeniile artei, reprezintă simptomul unei refuncționalizări decisive a aparatului aperceptiv uman, confruntat astăzi cu sarcini care nu se mai lasă rezolvate propriu-zis decât într-un plan colectiv. Totodată, ea este simptomul ~~unui primat al~~ semnificației sporite pe care a căpătat-o în prezent apercepția [34] tactilă, o formă de percepție care se extinde azi din domeniul arhitecturii, unde era localizată inițial, înspre toate celelalte arte. Acest lucru e cât se poate de ~~drastic~~ vădit în cazul muzicii, unde jazzul – ~~o etapă~~ una dintre cele mai semnificative dezvoltări recente ale sale – și-a găsit cel mai important agent de difuzare tocmai în muzica de dans. Într-un mod ceva mai puțin vădit, dar cu consecințe la fel de vaste, această tendință se manifestă deopotrivă și în cazul filmului, care introduce, prin efectul de șoc al succesiunilor sale de imagini, un element tactil în sfera opticii înseși.

Întreaga istorie a artei poate fi înfățișată schematic ca o luptă între doi poli ai operei de artă. Din această perspectivă, legea evoluției sale constă, în mare, în continua deplasare a centrului ei de greutate de la un pol al său înspre celălalt.

realitatea reprodusă și nici reproducerea însăși nu constituie – la fel de puțin ca orice fotografie – o operă de artă. Din contră, opera de artă apare în acest caz cel mult prin montarea unui număr mare de reproduceri. Astfel, în cazul filmului, opera de artă originală se costituie ca atare pe baza reproducerilor unor lucruri care nu sunt ele însele opere de artă și nici nu dau o operă de artă prin fotografierea lor. Dar ce sunt totuși aceste ~~lucruri~~ [procese], reproduse în film, dacă nu sunt opere de artă?

Cea mai importantă dintre funcțiile sociale ale filmului este fără îndoială aceea de a asigura echilibrul dintre om și aparatură. Această sarcină nu revine în chip exclusiv omului însuși, respectiv starului cinematografic, ci și aparatura de înregistrare contribuie la rândul ei în mod esențial la soluționarea sa. Ajutându-ne, pe de o parte – prin recurs la gros-planuri, prin scoaterea în relief a unor detalii ascunse, ori prin accentuarea ambianțelor cotidiene cele mai triviale – să [37] înțelegem într-un chip cât se poate de drastic și ineluctabil compulsiile de care este guvernată îndeobște existența noastră, filmul ajunge, pe de altă parte, să ne asigure totodată un spațiu de joc colosal, nebănuit înainte. Birourile, odăile mobilate, crâșmele, străzile marilor noastre orașe, gările și fabricile noastre păreau până acum să ne cuprindă fără nicio speranță de scăpare. Apoi, însă, a venit filmul și a aruncat în aer tot acest univers concentraționar cu dinamita fracțiunii de secundă, așa încât noi putem acum, cu seninătate, să întreprindem călătoriile cele mai aventuroase între ruinele sale împrăștiate pretutindeni. Filmul ne îngăduie, cu ajutorul gros-planului, să întindem spațiul, iar cu ajutorul ralantiului, mișcarea.* Iar în cuprinsul noilor spații de joc, ce se ivesc astfel, sălășluiește tocmai șocul: noua probă la care e supusă astăzi nu doar libertatea abstractă a voinței, ci deopotrivă și cea concretă, socială. Firește că, potrivit formei sale propriu-zise, pozitive, această din urmă libertate este de fapt de ordin politic. Iar șocul însuși nu e defel politic, ci el e, din contră, negativ. El este, însă, negativul căruia îi corespunde drept revers pozitiv tocmai comportamentul revoluționar. Astfel, șocul dezavuează convențiile ~~pe care se bazează vechea ordine socială. Iar falia pe care o cască profesionistul său, excentricul, între comportamentul uzual și propriul său comportament, ne poate indica totodată cât de mare e clivajul ce desparte în genere noua societate de cea veche.~~ Astfel, nu e deloc o întâmplare că, în istoria filmului, comediile burlești și-au cunoscut apogeul tocmai la începutul anilor 1920, într-o perioadă, deci, când revoluția mondială mai părea încă cu putință. Râsul pe care îl stârneau aceste filme era un râs revoluționar, și tocmai în acest context își are locul și Chaplin înțeles ca figură istorică.

---

* Astfel, e limpede că natura care se adresează camerei este cu totul alta decât aceea care se adresează ochiului uman. Ea este o alta îndeosebi prin faptul că, în locul unui spațiu permeat de om cu conștiința, filmul ne înfățișează unul permeat inconștient. Căci de bună seamă: dacă noi mai putem încă să remarcăm, [38] fie și numai în genere, mersul specific al oamenilor, noi nu știm în mod cert nimic despre atitudinea pe care o au ei în fracțiunea de secundă anume când

> încep să pășească. Or, grație mijloacelor ei ajutătoare specifice – gros-planurile și ralantiurile –, camera reușește să ne-o dezvăluieca atare și pe aceasta. Prin intermediul filmului, noi descoperim astfel pentru întâia oară inconștientul optic, la fel cum am descoperit pentru întâia oară, prin intermediul psihanalizei, inconștientul pulsional. Și, la fel cum cel din urmă străpunge convenția prin intermediul cuvântului de spirit, așa face și cel dintâi prin intermediul șocului. Excentricul este profesionistul său, simțindu-se ca acasă în noile spații de joc ivite odată cu filmul. În cuprinsul acestora, el orchestrează manevrele necesare pentru ca omul să deprindă ca atare un nou mod de a fi om.

Formula ce exprimă cel mai bine structura dialectică a filmului potrivit laturii sale tehnice este următoarea: în film, imagini discontinue se succed într-un chip continuu. Teoria filmului ar trebui să dea seama în egală măsură de ambele aspecte ale acestei formule. În ceea ce privește, mai întâi, continuitatea, e cert că banda rulantă, ce joacă un rol atât de decisiv în procesul de producție, este reprezentată deopotrivă și în procesul de consum prin pelicula cinematografică. Ambele au apărut pesemne cam în același timp, și niciuna dintre ele nu poate fi înțeleasă cu adevărat, potrivit semnificației sale sociale, fără a o avea în vedere totodată și pe cealaltă. Fapt este, în orice caz, că un atare efort de înțelegere se găsește încă la nivelul primelor rudimente. – Cu totul altfel se prezintă însă lucrurile în cazul celui de-al doilea element din cuprinsul formulei de mai sus, cel al discontinuității. Aici, noi posedăm cel puțin un indiciu cât se poate de important cu privire la semnificația sa. Acesta rezidă în simplul fapt că, între toate filmele de până acum, cele ale lui Chaplin au avut de departe cel mai mare succes de public. Motivul este cât se poate de ușor de intuit. Gestica lui Chaplin nu este propriu-zis o realizare actoricească. Ea nu s-ar fi putut cu niciun chip susține pe scenă. Din contră, semnificația unică a lui Chaplin rezidă în faptul că el s-a servit de gestica omului, așadar de ținuta sa deopotrivă trupească și spirituală, pentru a-l monta propriu-zis pe acesta în cuprinsul filmului. Și tocmai acesta este de fapt adevăratul element de noutate al gesticii lui Chaplin: ea descompune mișcarea expresivă a omului într-o succesiune de inervații infini- [39] tezimale. Fiecare dintre mișcările sale se alcătuiește astfel dintr-o succesiune de particule de mișcare rupte din întreg. Indiferent dacă ne referim aici la mersul său, la modul în care își manevrează bastonul sau își ridică pălăria – regăsim mereu întocmai aceeași succesiune abruptă de mișcări infinitezimale, ce ridică legea de derulare a imaginilor cinematografice la rangul de lege a motoricității umane. În ce anume rezidă, însă, comicul acestui comportament?

Prin capacitatea sa de acomodare, ochiul a venit în întâmpinarea filmului, la fel cum și filmul a venit la rândul său în întâmpinarea ochiului în decursul dezvoltării sale tehnice. Ambele părți s-au adaptat una la cealaltă. Filmul și-a intensificat necontenit succesiunea de imagini, iar ochiul a învățat să funcționeze tot mai bine drept tampon. Mergând pe firul acestui proces istoric, putem scoate la iveală deopotrivă și formele anume prin care filmul și ochiul omenesc au făcut inițial cunoștință unul cu celălalt. Vedem astfel că, înainte să apară filmul, existau deja acele mici cărticele cu fotografii, ale căror imagini se succedau fulgerător dinaintea privitorului prin frunzărirea lor cu degetul mare, înfățișându-i acestuia un meci de box ori o partidă de tenis. La fel, existau apoi și acele automate din bâlciuri și bazaruri, ale căror succesiuni de imagini mai mult sau mai puțin lascive erau puse în mișcare prin acționarea unei manivele. În fine, un alt precursor, chiar mai important, al filmului a fost Kaiserpanorama[13]. Aceste stabilimente au facilitat nu doar simpla acomodare a omului la șocul succesiunii de imagini – un șoc ce era anunțat aici, în semn de avertisment, prin clinchetul unui clopoțel –, ci deopotrivă și o acomodare socială. Căci imaginile din cuprinsul lor, ce începuseră chiar să fie puse în mișcare, erau aici deja receptate propriu-zis de către un public, reunit expres dinaintea lor. Ce-i drept, un asemenea public există în principiu și în galeriile de picturi, fără însă ca arhitectura acestora să ia în vreun fel seama de el. Din contră, faptul că în [40] Kaiserpanorama erau prin construcție prevăzute locuri distribuite dinaintea stereoscopurilor trimitea din capul locului la o multiplicitate de spectatori ai acestora. Astfel, o galerie goală poate încă să fie resimțită ca ceva plăcut, dar în Kaiserpanorama acest lucru devine deja deranjant, iar la cinema e cu totul inacceptabil. Cu toate acestea, însă, în Kaiserpanorama fiecare spectator are încă – la fel cum se întâmplă cel mai adesea și în galeriile de picturi – propria sa imagine în față. Astfel, dialectica întregii chestiunii își găsește expresia în faptul că, la scurt timp înainte ca filmul să transforme receptarea imaginilor într-un fenomen colectiv, principiul receptării individuale a imaginilor se mai afirmă încă o dată în acest caz cu aceeași pregnanță pe care el o avea odinioară în cazul imaginii divine contemplate de către preot în cella.

Signaturile epocii, pe care studiul de față caută să le urmărească aplicat pe cazul operei de artă, au un impact mult mai nemijlocit asupra politicii decât tindem îndeobște să ne închipuim. Mișcarea prin care masele au ajuns să ocupe cu o pregnanță nemaivăzută până acum și într-un mod mai conștient ca niciodată scena istoriei a făcut necesare schimbări de profunzime în ambele domenii, atât în cel estetic cât și în cel politic. Tocmai în jurul acestor transformări – ce au în ambele domenii îndeosebi un caracter social – se învârt în realitate marile luptele politice ale prezentului. Elementul lor definitoriu îl constituie tentativa, pretutindeni răspândită azi, de a organiza acele mișcări de masă fără a ține cont, în ordinea raporturilor de producție și de proprietate, de prefacerile sociale fundamentale a căror expresie și condiție ele o reprezintă. [41] Această tentativă o întreprinde fascismul. Secretul acestei tentative constă astfel în fapul că ea caută să dea mișcărilor de masă o expresie în loc să le organizeze propriu-zis. Altfel spus: ea vrea să confere acestor mișcări de masă o formă nemijlocită, în loc să le conducă, din contră, la forma lor mijlocită prin răsturnarea raporturilor de producție și de proprietate. Această formă nemijlocită, în care mișcările de masă își capătă – în chip dezinteresat, în aparență, dar de fapt în interesul precis al celor puțini – expresia, fiind totodată frustrate în interesele lor proprii, constituie chiar chintesența fascismului însuși. Fascismul conduce drept urmare la estetizarea vieții politice. La o atare estetizare a politicii comunismul răspunde prin politizarea artei. Drept urmare, el ajunge, între altele, să constate că idealismul mic-burghez, ce-și vede amenințat prin dezvoltarea tehnică locul său de joacă rezervat în domeniul artei, se refugiază în consecință cât se poate de adânc în politică. Astfel pătrund în politică, prin Hitler, tradiția din Schwabing[14] și, prin Marinetti, futurismul, ce proclamă, lepădându-se de momentele sale revoluționare, o veritabilă estetizare a politicii în spiritul mic-burghezului turbat. E crucial să recunoaștem din capul locului acest fapt, căci toate eforturile depuse azi în vederea unei estetizări a politicii culminează de fapt într-un singur punct. Acesta este războiul. Războiul și doar războiul este capabil să dea o țintă unor mișcări de masă de cele mai mari dimensiuni, păstrând totodată neschimbate raporturile de proprietate date. Astfel se prezintă situația din perspectiva maselor. Din perspectiva tehnicii, însă, războiul se vădește a fi azi singura manifestare ce permite cu adevărat mobilizarea tuturor mijloacelor tehnice ale prezentului, păstrând totodată neschimbate raporturile [42] de proprietate date. Este de la sine înțeles că apoteoza războiului, pe care o face fascismul, nu se servește întocmai de aceste argumente. Cu toate acestea, însă, e edificator să aruncăm o privire și asupra sa [măcar și numai pentru a adăuga considerațiilor sale asupra războiului înțeles ca operă de artă o caracterizare veritabilă a fenomenului, ce se lasă obținută în cazul de față și de pe o poziție „estetică"]. În manifestul lui Marinetti din *La Stampa* dedicat războiului se spun următoarele: [„De douăzeci și șapte de ani, noi futuriștii protestăm împotriva ideii de a desemna războiul ca pe un fenomen antiestetic [...] Drept urmare noi constatăm: [...] Războiul este frumos fiindcă el pune – grație măștilor de gaz, a megafoanelor terifiante, a aruncătoarelor de flăcări și a tancurilor – temeiul unei dominații a omului asupra mașinii înrobite de el. Războiul este frumos fiindcă el inaugurează metalizarea mult visată a corpului uman. Războiul este frumos fiindcă el îmbogățește o pajiște înflorită cu orhideele de foc ale bateriilor de mitralieră. Războiul este frumos fiindcă el reunește rafalele de armă, tirurile de artilerie, magia focului și miesmele descompunerii într-o veritabilă simfonie. Războiul este frumos fiindcă el creează noi arhitecturi, precum cele ale marilor tancuri, ale escadroanelor geometrice de avioane, ale spiralelor de fum, ale satelor în flăcări și multe altele [...] Poeți și artiști ai futurismului, [...] țineți minte aceste principii ale unei estetici a războiului, pentru ca lupta voastră pentru o nouă poezie și o nouă plastică [...] să fie luminată de ele!"][15] În acest manifest, totul este ridicol mai puțin un lucru: problema pe care el o pune. Căci dacă această problemă a esteticii războiului contemporan – în speță: problema relației ce persistă între mecanismul aperceptiv al omului de azi și nivelul la care a ajuns în prezent tehnica militară de război – nu ar fi formulată doar, precum aici, de către un estet, ci, dimpotrivă, de către un dialectician, atunci răspunsul [43] la această problemă ar fi negreșit unul revoluționar. Un atare răspuns ar trebui să pornească de la intuiția faptului că schimbările considerabile pe care le-a cunoscut mecanismul aperceptiv al omenirii corespund, pe de o parte, unei dezvoltări reale a tehnicii, dar ele trimit, pe de altă parte, în mod virtual* ~~la transformări profunde pe care ar trebui să le parcurgă în consecință structura sa socială~~. Atunci când acestea din urmă lipsesc, istoria își satisface fără opreliști propriile deziderate. Astfel, ea trebuie în aceste condiții să dea negreșit satisfacție noilor nevoi ale aparatului aperceptiv uman, ~~așa cum se vădesc ele prin caracterul de șoc pe care îl capătă trăirile și prin caracterul de probă pe care îl capătă prestațiile omului prin montaj~~ așa cum sunt ele condiționate de adaptarea activității umane la aparatura tehnică, iar dacă societatea nu îi permite să atingă acest țel într-un mod mijlocit, pe calea procesului de producție, ea caută să îl atingă, dimpotrivă, în mod nemijlocit. Astfel, în loc să monteze centrale electrice, ea montează omul însuși, sub chipul armatelor, în peisaj. În loc să expună ochiul la șocul imaginilor, ea expune – sub rafalele mitralierelor – corpul omenesc la șocul materiei însesi. În loc să mobilizeze forța maselor formate în decursul ei pentru a prelucra materia, ea o risipește asupra materialului uman (al inamicului). În loc să promoveze nimicirea aurei prin intensificarea circulației, ea caută, îngrădind circulația, să capteze depărtările cele mai îndepărtate în socotelile cele mai imediate sub forma calculului balistic și conduce, prin războiul cu gaz, la [44] cea mai literală și nemijlocită nimicire a aurei. În loc să [...][16] deci noile nevoi ale aparatului său asociativ, omenirea își expune propriul său aparat asociativ ca obiect ideal de spectacol. Aceasta este în mod vădit încununarea devizei *l'art pour l'art* – iar omenirea, ce era în ochii lui Nietzsche un spectacol destinat pentru zei, a devenit acum un spectacol pentru sine însăși. Alienarea sa față de sine a atins un asemenea grad, încât ea a ajuns propriu-zis să-și savureze propria nimicire ca împlinire a celor mai înalte pretenții estetice ale sale. Așa se prezintă estetizarea politicii pe care o întreprinde fascismul. Comunismul îi răspunde prin politizarea artei.

---

[13] Fizicianul și antreprenorul german August Führmann (1844-1925) a dezvoltat în jurul anului 1880 o formă de teatru optic din lemn, dispus circular, care îngăduia unui public de până la 25 de spectatori să vizioneze simultan niște serii de imagini stereoscopice. Benjamin cunoștea Kaiserpanorama din copilăria sa, dedicându-i un text și în *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (cf. WuN 11 [GS IV.1, p. 239 și urm.]). *(N. ed.)*

---

[14] Cartierul boem din München. *(N. ed.)*

[15] Citatul nu a putut fi identificat în *La Stampa*. Detlev Schöttker a regăsit fragmentul în cartea lui Marinetti *Il Poema Africano Della Divisione '28 Ottobre'* (1937) și presupune că extrasul din *La*

* la valorificarea lor în procesul de producție. Acest lucru conduce însă la transformarea în profunzime a procesului de producție, în vreme ce transformările de profunzime ale societății corespunzătoare ei nu sunt încă azi cu putință. Or, dacă această transformare a societății – iar aceasta înseamnă: a ordinii raporturilor de proprietate și de producție – este frânată, atunci dezvoltarea instrumentelor tehnice, schimbările de ritm pe care ele le provoacă și noile surse de energie pe care ele le fac accesibile își caută ele însele valorificarea într-un alt mod. Ele își

---

Stampa este citat de Benjamin după o altă sursă, probabil o revistă de limbă franceză sau germană. Vezi Detlev Schöttker (coord.), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007, p. 195. *(N. ed.)*

[16] Un fragment din acest text nu a putut fi reconstituit din pricina deteriorării hârtiei. *(N. ed.)*

> găsesc această valorificare în război, care oferă, prin distrugerile sale, dovada vie a faptului că societatea nu a fost încă îndeajuns de matură pentru a face din tehnică organul său, iar tehnica nu a fost încă suficient de dezvoltată pentru a stăpâni forțele elementare ale societății. [...] pe de o parte, și valorificării lor insuficiente în procesul de producție, pe de altă parte [...] o revoltă a sclavilor pricinuită de tehnică, în cuprinsul căreia istoria își satisface fără opreliști propriile deziderate. Căci aceasta din urmă va tinde în chip firesc, în cazul în care societatea nu îi îngăduie să-și atingă țelul în mod mijlocit, prin intermediul procesului de producție, să-l atingă, din contră, în mod nemijlocit. În loc să folosească forțele puse la dispoziție de către tehnică în scopul producției de bunuri, ea le utilizează astfel, dimpotrivă, în scopul nimicirii de oameni. În loc să aibă materia drept țintă a acțiunilor sale, ea va avea, dimpotrivă, materialul uman drept țintă a armelor sale de foc și a explozibilelor sale.

Reproducerii tehnice în masă îi vine în mod deosebit în întâmpinare reproducerea [45] maselor însele ca atare. În cuprinsul marilor marșuri festive, al mitingurilor gigantice, al manifestațiilor sportive de masă și al războiului – care sunt, toate, înfățișate azi camerei de înregistrat –, masele ajung ele însele să se privească pe sine în față.* Or, în acest sens este crucial să observăm că mișcările de masă se văd în genere mai limpede cu ajutorul aparaturii decât cu ochiul liber. Ansambluri de sute de mii de oameni se lasă sesizate cel mai bine dintr-o perspectivă aeriană. Iar dacă această perspectivă este în sine accesibilă și ochiului uman, nu doar camerei de înregistrat, e limpede totuși că imaginea pe care o obține astfel ochiul nu îngăduie nicidecum amplificările la care se lasă supusă apoi înregistrarea. Acest lucru înseamnă, însă, tocmai că mișcările de masă – și între ele îndeosebi războiul – reprezintă din capul locului o formă a comportamentului uman ce vine în chip special în întâmpinarea aparaturii.

* Acest proces, ce are desigur implicații inestimabile, este intim legat de dezvoltarea tehnicii de reproducere. Căci mișcările de masă se văd în genere mai limpede

Signaturile epocii, pe care studiul de față caută să le urmărească aplicat pe cazul operei de artă, au un impact mult mai nemijlocit asupra politicii decât tindem îndeobște să ne închipuim. Întâi de toate, e limpede că transformările de profunzime petrecute în ambele domenii – atât în cel estetic, cât și în cel politic – sunt legate ca atare de marile mișcări de mase ale zilelor noastre, în virtutea cărora masele au ajuns să ocupe, cu o pregnanță nemaivăzută până acum și într-un mod mai conștient ca niciodată, scena istoriei. Acest lucru își găsește expresia în chipul cel mai drastic cu putință în cuprinsul a două dintre cele mai importante fenomene ale epocii, a căror formă de manifestare comună și nedisimulată este fascismul. Este vorba, pe de o parte, despre declinul democrației și, [46] pe de altă parte, despre pregătirile în vederea războiului. Or, acceptând această afirmație, pe care vom căuta s-o și demonstrăm numaidecât, s-ar putea totuși pune următoarea întrebare: de ce anume ar trebui noi să ne așteptăm ca forțele ce au condus în domeniul politicii la fascism să aibă în domeniul artei o funcție benefică? La această întrebare ar trebui să dăm următorul răspuns: arta nu este doar, așa cum a arătat psihanaliza, acel domeniu cu totul aparte în cuprinsul căruia pot să-și găsească rezolvarea conflictele existenței individuale, ci ea are, dimpotrivă, întocmai aceeași funcție – poate chiar într-un mod mai intensiv – și la nivel social. Drept urmare, forța destructivă a tendințelor pe care arta ajunge să le aplaneze nu reprezintă nicidecum un argument împotriva artei, la fel cum nu reprezintă un argument împotriva ei nebunia căreia artistul creator ar fi riscat să-i cadă pradă în plan biografic în virtutea conflictelor individuale pe care el a ajuns să le aplaneze prin intermediul său. ~~În fascism se întâlnesc două momente:~~ estetizarea vieții politice ~~și triumful micii burghezii în artă.~~ La estetizarea politicii, pe care o întreprinde fascismul, comunismul răspunde* prin politizarea artei.

* direct și indirect

Fascismul se distinge prin faptul că el încearcă să dea acestor mișcări de masă expresia lor cea mai nemijlocită. Iar această expresie nemijlocită este tocmai războiul.

În Germania, a pătruns astfel în politică tradiția din Schwabing, iar în Italia futurismul, care s-a lepădat de elementele sale revoluționare, pentru a proclama, prin spiritul mic-burghezului turbat Marinetti, estetizarea politicii.

[47]

Însemnări conexe primei versiuni

<~~Qu'est que c'est la dialectique~~>

~~Qu'est que c'est la dialectique NRF Septembre/Octobre~~[17]
~~O scurtă istorie a fotografiei~~[18]
~~Controversa despre filmul rusesc~~[19]
Istoria tehnicii de reproducere[20]
Două forme de artă populară[21]
Arta populară ca problemă[22]
Freud: Dincolo de principiul plăcerii (teoria șocului și filmul)[23]
O coroniță la intrare[24]
Suprarealismul (materialismul antropologic)[25]

<Bibliografie:>

Erich Hirschfeld, *Schauspieler und Film*,
disertație, Leipzig, 1923[26]
Bela Balasz, *Der sichtbare Mensch*,
Berlin-Viena, 1924[27]

---

[17] Cf. Henri Lefebvre, „Qu'est-ce que la dialectique", *Nouvelle Revue Française*, an 23, nr. 264, sept.-oct. 1935, p. 351-364. *(N. ed.)*

[18] Este vorba de textul lui Benjamin „Kleine Geschichte der Photographie"; cf. WuN 2 [GS II.1, p. 368-385]. *(N. ed.)*

[19] Este vorba de textul lui Benjamin „Erwiderung auf Oscar A. H. Schmitz"; cf. WuN 14 [GS II.2, p. 751-755]. *(N. ed.)*

[20] Nu a putut fi identificat niciun text corespunzător acestui titlu. *(N. ed.)*

[21] Este vorba de textul lui Benjamin „Zweierlei Volkstümlichkeit"; cf. WuN 9 [GS IV.1, p. 671-673]). *(N. ed.)*

[22] Este vorba de textul lui Benjamin „Volkstümlichkeit als Problem"; cf. WuN 13.1, p. 467-469 [GS III, p. 450-452]). *(N. ed.)*

[23] Cf. Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Leipzig/ Viena/ Zürich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1920. – Nota din paranteză dovedește că această lucrare a lui Freud a reprezentat una dintre sursele centrale ale teoriei benjaminiene a șocului, înțeles ca element distinctiv în receptarea filmului. În niciuna dintre versiunile eseului despre reproductibilitate această referință nu este indicată explicit. *(N. ed.)*

[24] Este vorba de textul lui Benjamin „Bekränzter Eingang. Zur Ausstellung «Gesunde Nerven» im Gesundheitshaus Kreuzberg"; cf. WuN 14 [GS IV.I, p. 557-561]. *(N. ed.)*

[25] Este vorba de textul lui Benjamin „Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz"; cf. WuN 12 [GS II.1, p. 295-310]. Conceptul de „materialism antropologic" este formulat în acest text. *(N. ed.)*

[26] Cf. Erich Hirschfeld, *Schauspieler und Film*, teză de doctorat în drept, susținută la Universitatea din Leipzig, 16 mai 1924 (U.25.6083: Leipzig, Jur. Diss. 1925). *(N. ed.)*

[27] Cf. Bela Balazs, *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films*, Viena/ Leipzig, Deutsch-Österreichischer Verlag, 1924. A doua ediție a apărut sub titlul *Der sichtbare Mensch. Eine Film-Dramaturgie*, Halle, Verlagsbuchhandel Wilhelm Knapp, 1926. Reeditată de Helmut H. Diederichs, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001. *(N. ed.)*

Guido Bagier, *Der kommende Film*,
Stuttgart, 1928[28]
L. Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film* {*Bauhausbuch* 8},
München, 1925[29]
Rudolf Harms, *Philosophie des Films*,
Leipzig, 1926[30]
Jahrbuch der Filmindustrie 1926-1927,
Berlin, 1928 [bibliografia despre film] [31]

[48] **<Bibliografie:>**

Moussinac, *Naissance du cinéma*[32]
Meunier-Surcouf, *Hollywood au ralanti*[33]
L'art cinématographique, „Le Décor"[34]
Cahiers du mois – Cinéma[35]
~~L Pierre Quint, „Signification du Cinéma"~~[36]
Mac-Orlan, „Le fantastique"[37]
René Jeanne, *Tu seras star*[38]
Herbier, „Le cinéma et l'espace"[39]

---

[28] Cf. Guido Bagier, *Der kommende Film. Eine Abrechnung und eine Hoffnung*, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1928. – Guido Bagier (1888-1967) a fost sunetist, regizor și scriitor, fiind unul dintre pionierii filmului sonor german. *(N. ed.)*

[29] Cf. Laszló Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film* (*Bauhausbücher* 8), München, Verlag Albert Langen, 1925. *(N. ed.)*

[30] Cf. Rudolf Harms, *Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen*, Leipzig, Felix Meiner, 1926. *(N. ed.)*

[31] *Jahrbuch der Filmindustrie 1926-1927*, ed. de Karl Wolffsohn, Berlin, Verlag der Lichtbild-Bühne, 1927 – Anuarul era publicat sub egida Dacho (Dachorganisation der filmschaffenden Künstler Deutschlands), o asociație profesională a breslei. În anuar se publicau, de asemenea, și statistici și bibliografii legate de film. *(N. ed.)*

[32] Cf. Léon Moussinac, *Naissance du cinéma*, Paris, Povolovsky, 1925. – Léon Moussinac (1890-1964), unul dintre cei mai importanți critici de film francezi, autor al mai multor volume despre film și organizator al unor cinecluburi în perioada dintre cele două războaie mondiale. Membru al Partidului Comunist Francez, Moussinac s-a angajat în slujba unei alianțe între cineaști și publicul de masă proletar, ce ar fi trebuit să fie facilitată prin intermediul cinecluburilor. *(N. ed.)*

[33] Cf. Charles Meunier-Surcouf, *Hollywood au ralenti* (*L'art cinématographique* V), Paris, Librairie Félix Alcan, 1929. *(N. ed.)*

[34] Cf. Robert Mallet-Stevens, „Le Décor", in *L'art cinématographique* VI, Paris, Librairie Félix Alcan, 1929, p. 1-23. *(N. ed.)*

[35] *Les Cahiers du mois* (Paris, Émile-Paul Fréres, 1924-1927), revistă culturală fondată de André și François Berge. Numărul dublu 16-17 (1925) este dedicat cinemaului. *(N. ed.)*

[36] Cf. Léon Pierre-Quint, „Signification du Cinéma", in *L'art cinématographique* II, Paris, Librairie Félix Alcan, 1927, p. 1-28. *(N. ed.)*

[37] Cf. Pierre Mac-Orlan, „Le fantastique", in *L'art cinématographique* I, Paris, Librairie Félix Alcan, 1926, p. 1-19. *(N. ed.)*

[38] Cf. René Jeanne, *Tu seras star! Introduction à la vie cinématographique*, Paris, La nouvelle société d'éditions, 1930. *(N. ed.)*

[39] Cf. Marcel L'Herbier, „Le cinéma et l'espace", in *L'art cinématographique* IV, Paris, Librairie Félix Alcan, 1927, p. 1-22. *(N. ed.)*

Maurois, „Poésie du cinéma”[40]
R Jeanne, „Cinéma allemand”[41]
Le cinéma en France, en Italie[42]

Alegorie: filmul pătrunde în domeniul artei

Executare silită	Societățile pe acțiuni vin în tancuri și fac zob mecenatul.
Reproducere	Sus, pe vârf de munte, stau producătorii asemeni eremiților. Jos, prin văi, se bulucesc reproducătorii.
Valoarea de expunere	Opera de artă supremă stă inaccesibilă și ascunsă în altarul din cella. Artiștii, însă, caută fără încetare noi și noi posibilități de expunere (reclama).
Valoarea de probă	Vechii artiști se măsurau unul cu altul într-o nobilă competiție: valoarea agonală. Cei noi – fotograful, regizorul, dirijorul – stau dinaintea unei aparaturi. Care dintre ei o poate deservi mai bine?

<Olimpiadele sunt reacționare> [49]

Olimpiadele sunt reacționare. Nu degeaba se spunea despre Nurmi că fugea contra cronometru. Acest fapt indică nivelul istoric la care se situează în prezent exercițiul sportiv. El îl confruntă pe om cu o aparatură, și anume în primă instanță pe omul fizic cu cronometrul și cu metrul.

Cu privire la criza artei
Dadaismul accentua elementul de autenticitate; el lupta împotriva iluziei.

<Sport: intrarea și ieșirea din spațiul public a campionului înțelese ca șoc>

Sport: intrarea și ieșirea din spațiul public a campionului înțelese ca șoc.

Funcția cântatului prin raport cu munca: cântatul nu impune doar ritmul muncii, ci el deturnează totodată atenția de la ea, reușind astfel s-o mecanizeze.

Atâta vreme cât teoria artei nu e capabilă să-și exemplifice fiecare dintre elementele sale pornind de la cazul filmului, ea este încă perfectibilă.

Nivelul de distracție al publicului este direct proporțional cu nivelul tehnic al operei de artă. Pentru a desemna acest nivel, am putea introduce aici conceptul „valorii record”.

---

[40] Cf. André Maurois, „Poesie du cinéma”, in *L'art cinématographique* III, Paris: Librairie Félix Alcan, 1927, p. 1-37. *(N. ed.)*

[41] Cf. René Jeanne, „Le cinéma allemand”, in *L'art cinématographique* VIII, Paris, Librairie Félix Alcan, 1931, p. 1-49. *(N. ed.)*

[42] Cf. Lucien Boisyvon, „Le cinéma français”, in *L'art cinématographique* VII, Paris, Librairie Félix Alcan, 1930, p. 1-28. Emilio Ghione, „Le cinéma italien”, in *L'art cinématographique* VII, Paris, Librairie Félix Alcan, 1930, p. 29-68. *(N. ed.)*

Teoria filmului trebuie să aibă în vedere faptul că, în film, distincția dintre original și reproducere își pierde tot sensul.

Opera de artă își asumă din capul locului sarcina de a produce distracție într-un chip responsabil.

Șocul, ce determină în cazul filmului ritmul receptării sale, determină totodată, în cazul benzii rulante, ritmul producției.

[50] Teoria distracției

O încercare de a determina impactul operei de artă eliminând elementul ei sacral.

Existența parazitară a artei prin raport cu sacrul.

Eseul meu „Autorul ca producător”[43] neglijează, de dragul valorii educative, valoarea de consum.

În film, opera de artă atinge nivelul maxim de uzură.

Moda este un factor indispensabil pentru accelerarea uzurii.

Valorile specifice receptării distrase trebuie dezvoltate pornind de la film întocmai precum odinioară valorile *katharsis*-ului pornind de la tragedie.

Distracția și *katharsis*-ul trebuie înțelese amândouă ca fenomene fiziologice.

Distracția și distrugerea reprezintă latura subiectivă și cea obiectivă a unuia și aceluiași proces.

Trebuie cercetat raportul dintre distracție, pe de o parte, și asimilarea fiziologică {*Einverleibung*}, pe de alta.

Posteritatea operelor de artă trebuie privită prin prisma lupei lor pentru existență.

Umanitatea veritabilă a operei de artă rezidă tocmai în capacitatea sa nelimitată de adaptare.

O operă de artă este cu atât mai fertilă în ceea ce privește impactul său, cu cât acest impact al ei este în genere într-o mai mare măsură comunicabil.

Valoarea educativă și valoarea de consum a artei pot în anumite cazuri ideale (la Brecht) să conveargă, dar ele nu coincid niciodată.

Grecii nu dispuneau în genere decât de o singură formă de reproducere (mecanică): monezile.

Ei nu-și puteau reproduce operele de artă. Drept urmare, acestea trebuiau să dureze. De aici: arta eternă.

Așa cum arta grecilor este făcută să dureze, arta prezentului este făcută să se uzeze.

Această uzură poate în genere să survină în două moduri: fie prin faptul că opera de artă se livrează în totalitate modei, fie prin faptul că ea își găsește o nouă funcție în raport cu politica.

---

[43] Este vorba de lucrarea lui Benjamin „Der Autor als Produzent”; cf. WuN 12 (GS II.2, p. 683-701). *(N. ed.)*

Reproductibilitate – distracție – politizare. [51]
~~Valoarea de utilitate și~~ Valoarea educativă și valoarea de consum converg.
Astfel se ajunge din capul locului la un cu totul nou mod de a învăța.
Arta intră în contact cu marfa; marfa intră în contact cu arta.

Teze provizorii

1) Reproductibilitatea tehnică a operei de artă conduce la transformarea sa prin montaj.
2) Reproductibilitatea tehnică a operei de artă conduce la actualizarea sa.
3) Reproductibilitatea tehnică a operei de artă conduce la ~~literaturizarea~~ politizarea sa.
4) Reproductibilitatea tehnică a operei de artă conduce la uzura sa.
5) Reproductibilitatea tehnică a operei de artă își găsește posibilitățile sale de lucru optime în film.*
6) Reproductibilitatea tehnică a operei de artă o transformă pe aceasta într-un obiect al distracției.
7) Reproductibilitatea tehnică a operei de artă întețește lupta pentru existență între operele de artă ale trecutului.
8) Reproductibilitatea tehnică a operei de artă modifică relația pe care o au masele cu arta. Ele trec astfel dintr-o atitudine extrem reacționară, bunăoară prin raport cu pictura, într-una extrem progresistă, bunăoară prin raport cu comediile cinematografice. De bună seamă, însă, că această atitudine progresistă este [...]

---

* Filmul este forma de artă ce corespunde întru totul epocii reproductibilității tehnice a operei de artă.

Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice

[207]

(VERSIUNEA A CINCEA)

„ARTELE FRUMOASE și diferitele lor genuri au fost inventate într-o epocă ce se deosebește în mod radical de a noastră și de către niște oameni care, prin comparație cu noi, aveau o putere infimă asupra lucrurilor și asupra situației în care se găseau. În schimb, dezvoltarea uluitoare pe care au cunoscut-o mijloacele noastre tehnice, suplețea și precizia pe care ele au căpătat-o promit să conducă în viitorul apropiat la cele mai radicale transformări ale industriei antice a frumosului. În cuprinsul tuturor artelor există o dimensiune pur fizică, ce nu mai poate azi, sub niciun chip, să fie privită și tratată la fel ca odinioară, în măsura în care ea nu mai poate fi sustrasă defel de sub spectul cunoașterii și a practicii moderne. Nici materia, nici spațiul și nici timpul nu mai sunt, de douăzeci de ani încoace, ceea ce au fost ele dintotdeauna. Astfel, trebuie să ne așteptăm deopotrivă ca niște inovații într-atât de semnificative încât să transforme totodată și întreaga tehnică a artelor, rabătându-se astfel înapoi și asupra inventicii noastre, pentru a conduce poate în cele din urmă la o transformare miraculoasă a însuși conceptului nostru de artă."

(Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Paris, p. 103-104, „La conquête de l'ubiquité")[1]

CUVÂNT-ÎNAINTE

Atunci când Marx și-a demarat analizele asupra modului de producție capitalist, acest mod de producție se găsea încă la începuturi. Dar Marx și-a conceput cercetările în așa manieră încât ele au dobândit numaidecât o valoare de pronostic. El s-a aplecat asupra raporturilor fundamentale ce definesc modul [208] de producție capitalist și le-a înfățișat pe acestea în așa fel încât din cuprinsul lor să reiasă negreșit tot ceea ce se mai poate aștepta în continuare din partea capitalismului. S-a vădit astfel că el va conduce curând nu numai la o exploatare tot mai acută a proletariatului, ci în cele din urmă, totodată, și la crearea condițiilor ce permit chiar propria sa înlăturare.

---

[1] Paul Valéry, „La conquête de l'ubiquité", in *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, 1934, p. 83-84. Pasajul citat se găsește la începutul eseului. Benjamin traduce aici citatul în limba germană, dar între manuscrisele lui Benjamin din sfera eseului despre reproductibilitate se găsește și un conspect în limba franceză a acestui pasaj (vezi WuN 16, p. 271-272). *(N. ed.)*

La nivelul suprastructurii, transformările se desfășoară în genere mai lent decât la nivelul bazei; astfel, a durat peste cincizeci de ani până ce preschimbările petrecute recent în sfera condițiilor de producție să-și găsească expresia în toate domeniile artei. Abia astăzi suntem în măsură să constatăm cu precizie cum anume s-a desfășurat acest proces. Constatările noastre sunt și ele chemate din capul locului să aibă o valoare de pronostic. Ca atare, ele nu caută doar să formuleze niște teze privitoare la arta proletariatului după dobândirea puterii, și cu atât mai puțin la arta unei societăți fără clase, ci, dimpotrivă, să dea glas unor teze privitoare la tendințele de dezvoltare pe care le cunoaște arta în condițiile de producție prezente. Dialectica acestor tendințe poate fi observată la nivelul suprastructurii la fel de bine ca în economie. Tocmai de aceea ar fi însă fără îndoială greșit să bagatelizăm valoarea polemică a unor asemenea teze. Ele scot din circuit o întreagă serie de concepte tradiționale – precum creație și geniu, valoare eternă și mister –, a căror utilizare necontrolată (și, în prezent, greu controlabilă în genere) conduce numaidecât la prelucrarea într-un sens fascist a materialului factic avut în vedere. *Drept urmare, conceptele introduse mai jos pentru întâia oară în teoria artei se deosebesc de cele folosite îndeobște, prin faptul că ele sunt cu totul inutilizabile pentru țelurile fascismului. În schimb, ele se dovedesc utile pentru a formula cu ajutorul lor câteva exigențe revoluționare în politica artei.*

[209]

I

În principiu, opera de artă a fost dintotdeauna reproductibilă. Orice lucru făcut de către oameni putea în principiu să fie imitat oricând de alți oameni. O asemenea imitație era practicată deopotrivă de către ucenici în scopul deprinderii artei, de către maeștri în scopul răspândirii operelor lor, ori, în fine, de către diverși terți atrași de profit. Privită din această perspectivă, însă, reproducerea tehnică a operei de artă reprezintă un fenomen cu totul nou, ce ajunge să se impună în istorie în urma unui proces cu intermitențe – caracterizat prin avânturi succesive, despărțite de perioade lungi de timp –, devenind tot mai intens spre final. Grecii nu cunoșteau în genere decât două procedee de reproducere tehnică a operelor de artă: mulajul și baterea de monedă. Bronzurile, teracotele și monezile erau astfel singurele opere de artă pe care ei le puteau produce în masă. Toate celelalte opere de artă ale lor erau unice și imposibil de reprodus tehnic. Gravurile în lemn au făcut cu putință pentru întâia oară reproducerea tehnică a graficii; ea a devenit astfel reproductibilă mult înainte de inventarea tiparului, ce a îngăduit apoi deopotrivă și reproducerea scriiturii. Sunt bine cunoscute transformările colosale pe care le-a pricinuit tiparul, așadar reproducerea tehnică a scriiturii, în domeniul literaturii. Ele nu sunt însă decât un aspect particular

– deosebit de important, firește – din cuprinsul fenomenului de ansamblu, pe care încercăm să îl privim aici la scara istoriei universale {*weltgeschichtlich*}. Gravurii în lemn i s-au adăugat apoi, în decursul Evului Mediu, calcografia și procedeele acvaforte, precum și, la începutul secolului al XIX-lea, litografia.

Odată cu litografia, tehnica reproducerii a atins un nou nivel. Procedeul mult mai sumar, ce deosebește aplicarea desenului pe o piatră de cioplirea sa într-un bloc de lemn ori de scrijelirea sa pe o placă de cupru, a îngăduit graficii pentru întâia oară să-și aducă produsele pe piață nu doar în masă (ca până atunci), ci totodată sub un nou chip în fiecare zi. Grație litografiei, grafica a devenit capabilă să acompanieze viața de zi cu zi cu ilustrațiile sale. Ea a început astfel să țină pasul cu tiparul. Curând însă – la doar câteva decenii după inventarea litografiei [210] – grafica a fost surclasată în această privință de fotografie. Odată cu fotografia, mâna a fost degrevată pentru întâia oară în procesul reproducerii unei imagini de cele mai importante sarcini artistice ale sale, ce au ajuns acum să revină în mod exclusiv ochiului însuși care privește în obiectiv. Întrucât ochiul surprinde mai repede decât poate mâna să deseneze, procesul reproducerii de imagini a fost accelerat astfel într-o asemenea măsură, încât el a devenit capabil să țină pasul cu vorbirea. Învârtind la manivelă, operatorul poate, în studioul de film, să fixeze imaginile cu aceeași viteză cu care vorbește interpretul. Dacă în litografie era deja cuprinsă în mod virtual revista ilustrată, în fotografie se găsește deja implicit filmul sonor. Reproducerea tehnică a sunetului a fost încercată pentru întâia oară la finele secolului trecut, iar toate aceste eforturi convergente fac să ne apară ușor de prevăzut o situație pe care Paul Valéry a descris-o în felul următor: „La fel cum apa, gazul și curentul electric ne sunt aduse de departe în locuințe printr-un simplu gest, aproape inobservabil, al mâinii, tot așa ni se vor furniza la un moment dat în casă deopotrivă și imagini sau succesiuni de sunete, ce ni se vor înfățișa numaidecât la un mic gest (aproape chiar: la un semnal) al nostru, pentru a dispărea apoi în aceeași manieră”[2].

În jurul anului 1900, reproducerea tehnică ajunsese la un nivel atât de avansat, încât ea putea nu doar să-și ia drept obiect ansamblul operelor de artă deja existente, transformând din temelii modul în care acestea erau receptate, ci deopotrivă să-și cucerească ea însăși propriul său loc în rândul procedeelor artistice. Drept urmare, nimic nu este mai concludent, atunci când vrem să studiem acest nivel atins de reproducerea tehnică, decât modul în care cele două manifestări distincte ale sale – reproducerea operei de artă și arta filmică – s-au repercutat asupra artei concepută în forma ei tradițională.

II [211]

Oricât de desăvârșită va fi fiind ea altminteri, o reproducere duce în mod necesar lipsă de ceva; ei îi lipsește situarea aici și acum a operei de artă: existența sa unică în locul anume în care ea se găsește. Această existență, însă, și doar ea, face subiectul propriu-zis al istoriei pe care a parcurs-o opera respectivă în decursul dăinuirii sale. De ea țin atât modificările pe care acea operă le-a cunoscut de-a lungul timpului în structura sa fizică, cât și raporturile de proprietate schimbătoare prin care ea a trecut.[3] Urma celor dintâi nu poate fi deslușită decât pe calea unor analize chimice sau fizicale, ce nu se lasă cu niciun chip întreprinse asupra reproducerii; cele din urmă fac obiectul unei tradiții care poate fi reconstituită exclusiv pornind de la amplasamentul actual al originalului.

---

[2] Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Paris, 1934, p. 105 („La conquête de l'ubiquité”).

Situarea aici și acum a originalului definește conceptul autenticității sale. Analizele de ordin chimic întreprinse asupra patinei unui bronz pot ajuta la determinarea autenticității sale; în mod corespunzător, demonstrația faptului că un anume manuscris medieval provine dintr-o arhivă de secolul al XV-lea poate contribui la determinarea autenticității sale. *Întregul domeniu al autenticității se sustrage însă reproductibilității tehnice – și firește nu doar celei tehnice.*[4]

[212] Atâta doar că, în vreme ce originalul autentic își păstrează autoritatea prin raport cu reproducerea manuală, etichetată în contrast cu el îndeobște ca fals, acest lucru nu se întâmplă și în cazul reproducerii tehnice, iar asta din pricina a două motive. Mai întâi, reproducerea tehnică se dovedește a fi mai autonomă prin raport cu originalul decât cea manuală. Ea poate bunăoară, în cazul fotografiei, să scoată în relief aspecte ale originalului ce nu sunt accesibile ochiului uman, ci doar obiectivului reglabil și cadrajului său selectiv, așa cum poate, de asemenea, cu ajutorul unor procedee precum modificarea distanței focale sau a vitezei de proiecție, să capteze imagini ce se sustrag cu totul opticii naturale. Acesta ar fi primul aspect. În al doilea rând, ea poate, în plus, să plaseze copia originalului în situații ce nu sunt nicidecum accesibile originalului însuși. Ca atare, ea îngăduie îndeosebi imaginii să vină în întâmpinarea receptorului său, fie sub chipul fotografiei, fie sub acela al înregistrării pe disc. Catedrala își părăsește astfel locul ei de origine pentru a fi receptată în apartamentul iubitorului de artă, iar coralul, executat într-o sală sau sub cerul liber, se lasă ascultat într-o cameră.

Noile circumstanțe în care se lasă adus produsul reproducerii tehnice a operei de artă pot altminteri să nu afecteze cu niciun chip conținutul operei de artă – fapt este că ele demonetizează în orice caz situarea ei aici și acum. Or, chiar dacă acest lucru nu se întâmplă nicidecum doar în cazul operei de artă, ci bunăoară și în cazul unui peisaj natural, ce defilează în film prin fața privitorului, e limpede că acest proces atinge ca atare un nucleu cât se poate de sensibil al obiectului de artă, ce nu e nicidecum la fel de vulnerabil în cazul unui obiect natural. Acesta este tocmai autenticitatea sa. Autenticitatea unui lucru este ansamblul a ceea ce poate face obiectul tradiției din cuprinsul său, de la originile sale și până în prezent, începând cu dăinuirea sa materială și până la mărturiile istorice care-l privesc. Întrucât cele din urmă se fundează [213] pe cea dintâi, e limpede că în cazul reproducerii – unde dăinuirea materială a lucrului a încetat să mai fie relevantă pentru om – și atestarea sa istorică începe să devină problematică. Nu mai mult de atât, firește, dar ceea ce devine de fapt problematic odată cu aceasta este tocmai autoritatea lucrului respectiv, așadar greutatea pe care i-o conferă tradiția.[5]

---

[3] Firește că istoria operei de artă cuprinde în realitate mai mult decât atât: istoria Giocondei, bunăoară, include în egală măsură și genul sau numărul de cópii ce s-au realizat după ea în secolele al XVII-lea, al XVIII-lea și al XIX-lea.

[4] Tocmai fiindcă autenticitatea nu este în sine reproductibilă, răspândirea tot mai intensivă a anumitor procedee de reproducere (de ordin tehnic!) a furnizat totodată un instrument folositor pentru stabilirea unor diferențieri și ierarhii în sfera autenticității însăși. Elaborarea unor asemenea diferențieri a reprezentat una dintre cele mai importante funcții ale comerțului cu opere de artă, ce avea de bună seamă tot interesul să deosebească între diferitele cópii făcute de pe un clișeu de lemn ori de pe o placă de cupru ale unei scrieri ș.a.m.d. Astfel, putem spune că, odată cu inventarea gravurii, calitatea autenticității a fost atacată la însăși rădăcina ei, mai înainte chiar de a fi apucat, în mod tardiv, să ajungă la apogeu. Căci, de bună seamă, o imagine medievală a Fecioarei nu era încă autentică la vremea realizării sale, ci ea a devenit autentică abia în decursul secolelor ulterioare, și în sensul cel mai deplin pesemne în secolul trecut.

Putem rezuma toate aceste caracteristici, care tind aici să se disipeze, prin conceptul de aură, spunând astfel că ceea ce se năruie de fapt în epoca reproductibilității tehnice a operei de artă este tocmai aura acesteia. Procesul este simptomatic; semnificația sa excede cu mult domeniul restrâns al artei. Putem formula această observație într-un chip mai general, spunând că *tehnica reproducerii dislocă obiectul reprodus din sfera tradiției. Prin faptul că ea multiplică reproducerile sale, ea pune în locul existenței unice a obiectului o existență în masă. Iar prin faptul că ea îngăduie reproducerii să vină în întâmpinarea receptorului, în situația anume în care acesta se găsește, ea actualizează obiectul reprodus.* Aceste două procese conduc la o zdruncinare de proporții a moștenirii istorice, o zdruncinare a tradiției ce reprezintă tocmai reversul crizei și a înnoirii prin care trece umanitatea în prezent. Toate acestea se găsesc într-o legătură cât se poate de strânsă cu mișcările de masă ale zilelor noastre. Agentul lor cel mai influent este tocmai filmul. Semnificația sa socială nu poate fi concepută nici măcar sub aspectul său cel mai pozitiv, și îndeosebi sub acesta, fără latura sa destructivă, catartică, ce constă în lichidarea valorii de tradiție a întregii noastre moșteniri culturale. Acest fenomen se manifestă în chipul cel mai vădit în cazul marilor filme istorice, cucerind necontenit noi și noi poziții. Iar atunci când Abel Gance exclama cu entuziasm în 1927 că: „Shakespeare, Rembrandt, Beethoven vor turna filme [...]. Toate legendele, toate mitologiile și toate miturile, [214] toți fondatorii de religii și chiar toate religiile [...] își așteaptă reînvierea lor fotografică, iar eroii se îmbulzesc la porțile filmului"[6], el invita de fapt – fără ca aceasta să fie probabil intenția sa – la o acțiune atotcuprinzătoare de lichidare.

---

[5] Cea mai amărâtă reprezentație de provincie a lui *Faust* are în orice caz, prin comparație cu o ecranizare a sa, atuul de a sta într-o concurență ideală cu reprezentația originară a piesei de la Weimar. În schimb, toate conținuturile tradiționale care ne pot veni în minte dinaintea scenei – bunăoară faptul că Mefisto a fost conceput în primă instanță după prietenul din tinerețe al lui Goethe, Johann Heinrich Meck și altele asemenea – devin cu totul irelevante dinaintea ecranului filmic.

[6] Abel Gance, „Le temps de l'image est venu", in *L'art cinematographique* II, Paris, 1927, p. 94-96.

III

De-a lungul unor perioade întinse de timp se schimbă, odată cu întregul mod de existență al colectivităților omenești, și modul lor de percepție. Felul în care se organizează percepția omenească – mediul în care ea se desfășoară – stă ca atare nu doar sub influența unor condiții naturale, ci deopotrivă și al unora istorice. Epoca popoarelor migratoare, în care a luat naștere industria artistică a Antichității târzii și Geneza de la Viena, avea nu doar o altă artă, ci și o altă percepție decât Antichitatea clasică. Savanții din școala vieneză, precum Riegl și Wickhoff, care au reabilitat arta acestei epoci, multă vreme îngropată sub modelul tradiției clasice, au fost cei dintâi care au tras, pornind de la ea, concluzii cu privire la modul în care era organizată percepția în perioada istorică a înfloririi sale. În pofida implicațiilor vaste pe care le-au avut intuițiile acestor cercetători, ele se vădesc totuși limitate, din pricina faptului că ei s-au mulțumit exclusiv să indice caracteristicile formale specifice ale percepției în Antichitatea târzie. Astfel, ei nu au încercat – și poate că nici nu ar fi putut spera la așa ceva – să scoată la lumină răsturnările sociale ce și-au găsit expresia în aceste modificări [215] ale percepției. În ceea ce privește prezentul, însă, condițiile pentru a dobândi o asemenea comprehensiune sunt mai favorabile, iar dacă transformările petrecute în mediul percepției la care asistăm azi pot fi concepute ca un amplu proces de deteriorare a aurei, atunci noi putem totodată să scoatem la lumină și condițiile sociale ce determină acest fenomen.

Este recomandabil să ilustrăm conceptul de aură, folosit adineaori cu referire la obiectele istorice, pornind în primă instanță, din contră, de la aura unor obiecte naturale. Pe aceasta din urmă o putem defini ca: apariție unică a unei depărtări, oricât de aproape e ea altminteri. Atunci când stai tihnit, într-o după-amiază de vară, și urmărești un lanț muntos ce se profilează la orizont sau linia unei ramuri ce-și aruncă umbra asupra ta – tu respiri tocmai aura acelor munți și a acelei ramuri. Pe baza acestei descrieri este ușor de văzut unde anume se găsesc în prezent condițiile sociale ce determină deteriorarea aurei. Ea are două cauze, care, ambele, se leagă de semnificația crescută pe care au căpătat-o masele în cuprinsul vieții contemporane. În speță: *masele de azi se caracterizează, pe de o parte, prin interesul lor fervent de a-și „aduce aproape" lucrurile atât în sens spațial, cât și uman*[7], *și, pe de altă parte, prin tendința lor la fel de neostoită de a depăși unicitatea oricărui dat prin receptarea reproducerii sale.* Zi de zi se face astfel imperios simțită în cuprinsul maselor nevoia lor de a se înstăpâni asupra lucrurilor aducându-le – pe calea imaginii, sau mai precis a copiei, a reproducerii lor – în imediata apropiere. Căci o reproducere, așa cum o pun în joc ziarul ilustrat sau jurnalul de știri, se deosebește în chip inconfundabil de o imagine. Unicitatea și durata se întrepătrund în cazul celei din urmă la fel de strâns precum vremelnicia și repetabilitatea în cazul celei dintâi. Decojirea obiectului din învelișul său, așadar spulberarea aurei sale, reprezintă signatura unei percepții al cărei [216] „simț pentru tot ce-i aidoma pe lume” este atât de pronunțat, încât ea reușește să și-l exerseze deopotrivă, pe calea reproducerii, și asupra a ceea ce este unic. Astfel se manifestă în domeniul intuiției întocmai același fenomen care poate fi observat și în domeniul teoretizării, prin semnificația tot mai pronunțată pe care a căpătat-o aici statistica. Adaptarea realității la mase și a maselor la realitate reprezintă un proces cu consecințe inestimabile atât asupra gândirii, cât și asupra intuiției.

---

[7] Faptul că masele își aduc ceva aproape din punct de vedere uman poate să însemne tocmai că ele elimină din câmpul lor vizual tot ceea ce ține de funcția sa socială. Astfel, n-avem niciun motiv să credem, bunăoară, că un portretist de azi, ce pictează un chirurg celebru luând micul dejun în sânul familiei, nimerește mai precis funcția socială a acestuia decât un pictor din secolul al XVI-lea, care, precum Rembrandt în *Lecția de anatomie*, își înfățișează medicii în chip reprezentativ.

IV

Unicitatea operei de artă e totuna cu ancorarea ei în contextul unei tradiții. Firește, această tradiție este ea însăși vie, cunoscând o permanentă transformare. O statuie antică a lui Venus, bunăoară, aparținea de o cu totul altă tradiție la greci, care făceau din ea un obiect de cult, decât la clericii medievali, care vedeau în ea un idol nefast. Ceea ce remarcau, însă, ambii deopotrivă, era tocmai caracterul ei unic, altfel spus: aura sa. La origine, ancorarea operei de artă în contextul tradiției își găsea expresia în cult. Cele mai vechi opere de artă au fost realizate, după cum se știe, în slujba unui ritual mai întâi de ordin magic, iar apoi religios. Or, este crucial să vedem aici că existența auratică a operei de artă nu se desparte de fapt niciodată cu totul de funcția sa ritualică.[8] Altfel spus: *valoarea unică a operei de artă „autentice” se fundează mereu în ritual; căci,* [217] *în ritual, opera de artă și-a găsit întâi de toate valoarea sa de utilizare primă și originară.* Indiferent cât de mediată va fiind această fundare altminteri, ea este încă recognoscibilă ca atare și în cuprinsul celor mai profane forme ale cultului frumuseții, înțeles ca ritual secularizat.[9] Cultul profan al frumuseții, ce s-a format pentru prima oară în Renaștere, rămânând necontestat vreme de trei secole, ne îngăduie în urma acestei perioade, cu prilejul celei dintâi crize mai puternice prin care ea a trecut, să-i recunoaștem numaidecât fundamentele. Căci atunci când arta a simțit, odată cu apariția celui dintâi mijloc de reproducere cu adevărat revoluționar – fotografia (inventată simultan cu ascensiunea socialismului) –, că se apropie criza ce avea să fie evidentă o sută de ani mai târziu, ea a reacționat la aceasta tocmai cu acea teorie a lui *l'art pour l'art*, ce reprezintă în realitate o veritabilă teologie a artei. Din cuprinsul ei s-a ivit apoi curând și o teologie negativă, sub chipul ideii de artă „pură", desemnând o artă care nu doar deneagă orice funcție socială, ci refuză totodată să se lase determinată de orice model concret din realitate. (În domeniul poeziei, Mallarmé a fost cel dintâi care a ajuns la această poziție.)

---

[8] Definiția aurei ca „apariție unică a unei depărtări, oricât de aproape e ea altminteri” nu reprezintă nimic altceva decât o reformulare a valorii de cult a operei de artă în categoriile percepției spațio-temporale. Depărtarea este opusul apropierii. Ceea ce este departe *în chip esențial* este ca atare inabordabil din apropiere. Această calitate, de a fi „inabordabilă din apropiere”, este într-adevăr una dintre principalele caracteristici ale imaginii de cult. Ea rămâne prin însăși natura sa „departe oricât de aproape ar fi”. Căci simplul fapt că noi ne putem apropia de ea potrivit realității sale materiale nu aduce nicidecum atingere depărtării pe care ea o păstrează totuși potrivit manifestării ei.

[9] Pe măsură ce valoarea de cult a imaginii se secularizează, reprezentările privitoare la substratul unicității sale devin la rândul lor tot mai imprecise. Astfel, în locul unicității fenomenului ce se manifestă în imaginea de cult, reprezentările privitorilor săi sunt guvernate într-o tot mai mare măsură de unicitatea empirică a artistului ori a prestațiilor sale artistice. Firește că această substituție nu se petrece niciodată fără rest, căci conceptul de autenticitate {*Echtheit*} nu încetează de fapt niciodată să debordeze simpla idee a certificării realizatorului ei. (Acest lucru se vădește într-un chip deosebit de limpede în cazul colecționarului, care încă mai păstrează ceva din practicantul unui cult

O reflecție aprofundată asupra operei de artă în epoca reproductibilității sale [218] tehnice trebuie în mod necesar să ia act de aceste raporturi, căci ele singure ne îngăduie să intuim cu adevărat aspectul crucial aici, și anume faptul că, odată cu reproductibilitatea sa tehnică, opera de artă se emancipează pentru întâia oară în istorie de existența sa parazitară prin raport cu ritualul. Opera de artă reprodusă devine astfel, într-o tot mai mare măsură, reproducerea unei opere [219] de artă menite din capul locului pentru a fi reprodusă.[10] Negativul fotografic, bunăoară, îngăduie o multitudine de cópii pozitive, în privința cărora nu mai are absolut niciun sens să ne întrebăm care e de fapt originalul. *Or, e limpede că în momentul în care etalonul autenticității încetează să mai fie în genere aplicabil la domeniul producției artistice, întreaga funcție socială a artei cunoaște o răsturnare.*

---

fetișist, împărtășindu-se – grație faptului că posedă opera de artă respectivă – din puterea cultică a acesteia.) În pofida acestui fapt, funcția ce revine conceptului de autenticitate în considerarea operelor de artă rămâne univocă, astfel încât putem spune că, odată cu secularizarea artei, autenticitatea {*Authentizität*} ia locul valorii de cult.

[10] În cazul filmelor, reproductibilitatea tehnică a produsului nu este, precum bunăoară în cazul operelor literare sau al picturii, o simplă condiție ce se adaugă din afară, îngăduind răspândirea lor în masă. Din contră, *reproductibilitatea tehnică a filmelor se întemeiază în chip nemijlocit în chiar tehnica lor de producție. Aceasta nu face doar cu putință, în modul cel mai nemijlocit, răspândirea în masă a filmelor, ci ea o pretinde chiar într-un chip necesar.* Ea o pretinde, întâi de toate, tocmai fiindcă producerea unui film este atât de costisitoare astăzi, încât un individ care și-ar mai putea permite bunăoară o pictură, nu își mai poate cu niciun chip permite să plătească pentru un film. Potrivit unor calcule făcute în 1927, un film mai mare trebuie, pentru ca el să renteze, să ajungă la circa 9 milioane de spectatori. În această privință, e limpede că filmul sonor a adus cu sine în primă instanță un oarecare regres, în măsura în care publicul său era limitat de granițele lingvistice existente, iar acest lucru s-a petrecut simultan cu accentuarea prin fascism a intereselor naționale. Mai importantă însă decât simpla constatare a acestui regres – care a fost, de altfel, atenuat prin sincronizare – este recunoașterea legăturii sale esențiale cu fascismul. Simultaneitatea acestor două fenomene se datorează fără îndoială crizei economice. Căci întocmai aceleași perturbări care au condus, la un nivel macroscopic, la încercarea de a prezerva raporturile de proprietate existente, folosind în mod deschis violența, au determinat deopotrivă și capitalul filmic, periclitat de criză, să forțeze dezvoltarea filmului sonor. Introducerea sunetului a adus cu sine o oarecare relaxare a situației, nu doar fiindcă filmul sonor a reușit să readucă masele la cinema, ci deopotrivă fiindcă el a reușit să solidarizeze noi capitaluri din industria electronică cu capitalurile din film. Astfel, el a promovat dintr-un punct de vedere exterior interesele naționale, dar a condus de fapt, dintr-un punct de vedere interior, la o internaționalizare și mai accentuată a producției de film.

Astfel, fundării sale în ritual îi ia locul numaidecât fundarea sa într-o altă practică, și anume în politică.

V

Receptarea operelor de artă se petrece sub diferite accente, în rândul cărora se disting cu precădere două, opuse unul altuia ca doi poli. Unul dintre aceste accente cade pe valoarea de cult, celălalt pe valoarea de expunere a operei de artă.[11,12] Producția artistică debutează la origine cu niște creații ce se găsesc încă [220] integral în slujba magiei. În cazul lor, contează mai curând – după cum putem presupune – că ele există, decât că sunt văzute. Elanul pe care omul din epoca de

---

[11] Această polaritate nu este pusă în mod just în lumină în estetica idealismului, al cărei concept de „frumos" o cuprinde doar într-un chip indistinct (excluzând-o deci ca distincție). Cu toate acestea, însă, ea își arată totuși chipul la Hegel, pe cât de limpede se putea acest lucru în cadrele strâmte ale idealismului. Astfel, el spune în prelegerile sale de filozofie a istoriei: „Imagini existau de mult: evlavia se servea de timpuriu de ele în slujba contemplației religioase, dar ea nu avea nevoie în acest scop de imagini *frumoase*, tinzând chiar să le perceapă pe acestea ca pe o distracție. Căci, într-adevăr, în imaginea frumoasă este prezent deopotrivă și un aspect exterior, dar, în măsura în care ea este frumoasă, spiritul său vine în întâmpinarea omului; în contemplarea religioasă, în schimb, esențial este raportul cu un *lucru*, căci ea însăși nu este nimic altceva decât o înnegurare lipsită de spirit a sufletului [...]. Artele frumoase [...] au apărut în biserică, [...] chiar [...] dacă arta însăși părăsește deja ca atare principiul determinant al bisericii" (Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Werke*, vol. IX, Berlin și Leipzig, 1837, p. 414). Un alt pasaj, din prelegerile de estetică, arată și el în mod limpede că Hegel a simțit aici o problemă: „Noi am depășit", așa se spune în aceste prelegeri, „faza în care puteam celebra operele de artă drept urme ale divinității, închinându-ne la ele; din contră, impresia pe care ele ne-o fac este mai reflectată, iar ceea ce stârnesc ele în noi reclamă o piatră de încercare mai înaltă" (Hegel, *Werke*, vol. X/1, Berlin și Leipzig, 1842, p. 14).

[12] Trecerea de la cea dintâi formă de receptare artistică la cea de-a doua determină ca atare întreaga evoluție istorică a receptării artistice în genere. În pofida acestui fapt, însă, e limpede că orice operă de artă oscilează în realitate între aceste două forme de receptare opuse. Așa se întâmplă, bunăoară, în cazul Madonei Sixtine. Știm, grație cercetărilor lui Hubert Grimmes, că Madona Sixtină a fost inițial pictată în scopul expunerii sale. Grimme și-a demarat cercetările pornind de la o întrebare simplă: care este rostul bârnei de lemn, pictate în prim-planul imaginii, pe care stau cei doi îngerași? Cum i-ar fi putut veni lui Rafael ideea – așa se întreabă Grimme mai departe – să pună la intrarea în cer doi portărei? Cercetările sale l-au ajutat să descopere că Madona Sixtină i-a fost inițial comandată lui Rafael cu prilejul înmormântării papei Sixtus. Slujba de înmormântare a papilor se petrecea îndeobște într-o anumită capelă laterală a catedralei Sf. Petru. Or, imaginea lui Rafael a fost pusă în primă instanță, cu ocazia ceremoniei de înmormântare, tocmai deasupra sicriului, în nișa din fundul acestei capele. Drept urmare, ceea ce înfățișează Rafael în cuprinsul acestei imagini este tocmai felul în care, din fundalul delimitat de cei doi portărei ai nișei, Fecioara se apropie din nori de sicriul papal. Vedem astfel că, în cadrul ceremoniei de înmormântare a lui Sixtus, pictura lui Rafael a căpătat o valoare de expunere cu totul excepțională. După ceva timp, imaginea a ajuns pe altarul superior din biserica monahală a călugărilor negri din Piacenza. Motivul din spatele acestui exil trebuie căutat în ritualul bisericii romane. Potrivit acestui ritual, este interzis ca imaginile expuse cu prilejul unor ceremonii de înmormântare să fie apoi închinate cultului, fiind dispuse pe altarul superior al bisericii. Din pricina acestei prescripții, opera lui Rafael a fost într-o anumită măsură devalorizată. Pentru a obține însă un preț corespunzător pe ea, curia a decis totuși să vândă în mod tacit imaginea, pentru a fi expusă pe altarul superior, dar, pentru a nu atrage atenția, ea a ales în acest scop frăția monahală amintită dintr-un îndepărtat oraș din provincie. [Benjamin se referă aici la un studiu al lui Hubert Grimme (1864-1942), filolog clasic și istoric al artei german: „Das Rätsel der sixtinischen Madonna", *Zeitschrift für bildende Kunst* 57, N.F. 33, 1922, p. 41-49. *(N. ed.)*]

[221] piatră îl înfățișează pe pereții peșterii sale este un instrument magic. El îl expune, ce-i drept, dinaintea semenilor săi; dar desenul său e de fapt menit pentru spirite. Din contră, valoarea de cult pretinde mai curând ca opera de artă să fie ținută în ascundere: statuile anumitor zei nu-i sunt accesibile decât preotului în cella, așa cum anumite imagini ale Fecioarei rămân acoperite aproape tot anul, în vreme ce sculpturile de pe catedralele medievale sunt adesea imposibil de perceput de către privitorul aflat la sol. *Odată cu emanciparea diferitelor practici artistice din sânul ritualului, se înmulțesc deopotrivă și ocaziile pentru a expune produsele lor.* Potențialul de expunere al unui bust, ce poate fi transportat dintr-o parte în alta, este mai mare decât al statuii unui zeu, ce-și are locul său fix înăuntrul templului. Potențialul de expunere al unui tablou este mai mare decât acela al mozaicului sau al frescei care i-au premers. Iar dacă potențialul de expunere al unei mese nu este poate din capul locului mai mic decât acela al unei simfonii, e limpede totuși că simfonia a apărut ca atare într-un moment în care potențialul ei de expunere promitea să devină mai mare decât acela al unei mese.

Odată cu dezvoltarea diferitelor metode de reproducere tehnică a operei de artă, potențialul de expunere al acesteia crește într-o măsură atât de copleșitoare, încât deplasarea cantitativă petrecută între cei doi poli ai săi pricinuiește, la fel ca în perioada preistorică, o transformare calitativă a naturii sale. Așa cum, în preistorie, opera de artă era inițial, în virtutea accentului absolut pus pe valoarea sa de cult, în primul rând un instrument al magiei, ea fiind abia ulterior recunoscută propriu-zis drept operă de artă, și astăzi opera de artă devine, prin accentul absolut ce cade pe valoarea sa de expunere, un produs caracterizat îndeosebi prin niște funcții cu totul noi; în rândul acestora, funcția de care noi luăm act în primă instanță – cea artistică – se vădește a fi în egală măsură tocmai aceea pe care va trebui ulterior să o recunoaștem, din contră, ca fiind cu totul accesorie.[13]
[222] În orice caz, e limpede că, în prezent, toate aceste raporturi se lasă studiate în modul cel mai fertil pornind de la film. De asemenea, este cert că implicațiile istorice ale acestei schimbări de funcție a artei, care se prezintă sub chipul său cel mai avansat în film, îngăduie nu doar dintr-o perspectivă metodologică, ci și dintr-una materială, o comparație cu arta epocii preistorice.

---

[13] Reflecții similare întreprinde, pe un alt plan, și Brecht: „Dacă nu mai putem astăzi să menținem conceptul de operă de artă, atunci când vorbim despre genul de lucruri care iau ființă prin transformarea operei de artă într-o marfă, trebuie de bună seamă să abandonăm acest concept – cu grijă și precauție, dar fără ezitări – dacă nu vrem să lichidăm totodată și funcția sa. Căci arta trebuie să treacă prin această fază fără nicio rezervă mentală, în măsura în care acesta nu e nicidecum doar un simplu detur jucăuș de la calea corectă a evoluției sale; dimpotrivă, ceea ce se întâmplă azi cu opera de artă o va transforma pe aceasta din temelii și îi va șterge cu buretele întregul trecut, în așa măsură încât – dacă, la un moment dat, vom reîncepe din nou să ne folosim de vechiul său concept (și vom face la un moment dat acest lucru, de ce nu?) – nimeni nu își va mai aminti atunci, auzind acest cuvânt, de lucrul pe care el îl desemna odinioară" (Brecht, *Versuche*, p. 301-302, *Der Dreigroschenprozess*).

VI

Odată cu fotografia, valoarea de expunere forțează valoarea de cult să reculeze pe toată linia. Dar aceasta din urmă nu cedează defel fără luptă. Ea ocupă o ultimă redută, care este tocmai chipul omenesc. Astfel, nu e nicidecum întâmplător că portretul se găsește ca atare în centrul fotografiei timpurii. Valoarea cultică a imaginii își găsește ultimul său refugiu în cultul reamintirii celor dragi, morți sau aflați la mare depărtare. În expresia fugitivă a chipului omenesc, aura își face simțită pentru ultima oară prezența în cadrul fotografiei timpurii. Tocmai acest fapt îi conferă o frumusețe melancolică fără egal. În schimb, atunci când omul se retrage din fotografie, valoarea de expunere își manifestă pentru întâia oară preeminența în raport cu valoarea de cult. Semnificația inegalabilă a lui Atget, care a reținut aspectul pustiu, fără oameni, al străzilor pariziene de la 1900, rezidă tocmai în faptul că el a reușit pentru întâia oară să dea expresie acestui proces. Pe bună dreptate s-a spus despre el că a înregistrat aceste străzi de parcă fiecare dintre ele ar fi fost un loc al crimei. Căci și locul crimei este deopotrivă pustiu, fără oameni, iar [223] înregistrarea sa se petrece tocmai de dragul indiciilor. Astfel, captura fotografică începe să devină, odată cu Atget, o probă administrată în procesul istoric, și tocmai în aceasta rezidă în fond semnificația politică ascunsă a lui Atget. În virtutea acestui fapt, fotografiile pretind din capul locului o formă specifică de receptare. Prin raport cu ele, contemplația liber flotantă a încetat să mai fie adecvată. Dimpotrivă, fotografiile transmit mai curând o neliniște privitorului, care simte că trebuie să-și croiască cumva un drum pentru a le înțelege. Totodată, revistele ilustrate încep să-i furnizeze indicații în acest scop – indiferent, altminteri, dacă aceste indicații sunt corecte sau false. În cuprinsul acestor reviste, inscripționarea imaginilor devine pentru întâia oară obligatorie, și e limpede că aceste inscripții au ca atare un cu totul alt rol decât titlul unei picturi. Directivele pe care le capătă privitorul imaginilor din revistele ilustrate prin intermediul inscripțiilor devin curând și mai precise și mai imperioase în film, unde modul de aprehendare al fiecărei imagini în parte pare prescris din capul locului de succesiunea tuturor imaginilor care i-au premers.

VII

Disputa purtată în decursul secolului al XIX-lea între pictură și fotografie cu privire la valoarea artistică a produselor lor ne pare astăzi confuză și aberantă. Acest lucru nu înseamnă însă că ea a fost cu adevărat lipsită de semnificație, ci el ar putea, din contră, să indice chiar importanța ei. Într-adevăr, această dispută a fost expresia unei răsturnări istorice, de care nu a fost conștientă la momentul respectiv niciuna dintre cele două tabere adverse. Întrucât, în epoca reproductibilității sale tehnice, arta s-a desprins pentru întâia oară de fundamentul său cultic, ea a pierdut pentru totdeauna, odată cu aceasta, și iluzia autonomiei sale. Însă schimbarea de funcție pe care a cunoscut-o arta din pricina acestui fapt nu a fost nicidecum sesizată în epocă, și nici secolul XX, care a asistat la dezvoltarea filmului, nu a luat act multă vreme de ea.

[224] *Dacă în primă instanță cei mai mulți autori au făcut o enormă risipă de subtilitate pentru a decide dacă fotografia este într-adevăr sau nu o artă – fără ca cineva să-și fi pus deopotrivă și întrebarea prealabilă: dacă nu cumva prin, inventarea fotografiei, s-a schimbat din capul locului însuși caracterul de ansamblu al artei ca atare – teoreticienii filmului au preluat și ei curând, în chip corespunzător, întocmai aceeași problematică pripită.* În realitate, însă, dificultățile pe care le punea fotografia esteticii tradiționale erau o joacă de copil pe lângă cele care o așteptau în cazul filmului. Tocmai de aici se trag de fapt miopia și abuzurile interpretative ce caracterizează teoria filmului la debuturile sale. Astfel, Abel Gance, bunăoară, compară filmul cu hieroglifele: „Iată așadar cum, grație unei întoarceri cu totul remarcabile în trecut, noi am ajuns din nou la nivelul de expresie al vechilor egipteni [...]. Limbajul iconic nu a ajuns încă la maturitate, fiindcă ochiul nostru nu s-a ridicat încă la nivelul său. Altfel spus: nu există încă suficient respect, suficient *cult* pentru ceea ce își găsește expresia în cuprinsul său"[14]. La fel, Séverin-Mars scrie: „Ce altă artă a mai avut parte de un vis [...] mai poetic și mai real totodată decât filmul! Privit din această perspectivă, filmul reprezintă de bună seamă un mijloc de expresie fără egal. În sfera sa ar trebui să activeze, drept urmare, doar oamenii cu mentalitatea cea mai nobilă, în momentele cele mai desăvârșite și misterioase ale biografiei lor"[15]. La rândul său, Alexandre Arnoux încheie o reverie asupra filmului mut, întrebându-se direct: „Nu ar trebui oare toate descrierile îndrăznețe de care ne-am folosit aici să fie reduse în cele din urmă la definiția rugăciunii?"[16]. Este instructiv se vedem cum efortul de a înscrie filmul în sfera „artei" îi forțează pe acești teoreticieni să introducă în cuprinsul [225] său, fără nicio reținere, tocmai elemente de ordin cultic, în condițiile în care, la momentul când au fost publicate aceste speculații, fuseseră deja realizate filme precum *L'opinion publique* sau *La rueé vers l'or*. În schimb, acest lucru nu îl împiedică pe Abel Gance să invoce comparația cu hieroglifele, în vreme ce Séverin-Mars vorbește despre film ca despre picturile lui Fra Angelico. De altfel, e grăitor faptul că și azi autorii deosebit de reacționari continuă să caute semnificația filmului în aceeași direcție, apelând în acest sens dacă nu chiar la domeniul sacral, atunci în orice caz la sfera supranaturalului. Cu prilejul adaptării cinematografice, realizate de către Max Reinhardt, a *Visului unei nopți de vară*, Franz Werfel observa că, până acum, tocmai faptul că cinemaul s-a mulțumit să înfățișeze doar copia sterilă a lumii exterioare, cu străzile, interioarele, gările, restaurantele, mașinile și ștrandurile sale, a stat din capul locului în calea elevării sale în domeniul superior al artei. „Filmul încă nu și-a înțeles adevăratul său

---

[14] Abel Gance, „Le temps de l'image este venu", in *L'art cinematographique* II, Paris, 1927, p. 101.

[15] Séverin-Mars, citat în Abel Gance, *op. cit.*, p. 100.

[16] Alexandre Arnoux, *Cinéma*, Paris, 1929, p. 28.

sens și posibilitățile sale reale [...]. Ele rezidă în capacitatea sa unică de a aduce la expresie, cu mijloace naturale și cu o forță de convingere fără egal, tot ceea ce este fermecat, miraculos și supranatural pe lume.”[17]

VIII

Prestația artistică a actorului de teatru este înfățișată publicului în chip definitiv prin el însuși, în persoană; în schimb, prestația artistică a interpretului de film este înfățișată publicului prin intermediul unei aparaturi. Acest din urmă fapt are două consecințe. Pe de o parte, aparatura care aduce dinaintea publicului prestația interpretului de film nu este obligată să respecte această prestație ca întreg. Din contră, sub călăuzirea operatorului, ea ia necontenit poziție față de această prestație, iar filmul gata montat nu e în fond decât succesiunea unor [226] asemenea luări de poziție, așa cum o asamblează monteurul pornind de la materialul primit. El cuprinde numeroase momente de mișcare recognoscibile ca mișcări ale camerei – pentru a nu mai vorbi despre diferitele forme de ingerință ale cadrajului, precum gros-planul ș.a.m.d. Astfel, prestația interpretului este supusă unui lung șir de probe optice. Aceasta este cea dintâi consecință a faptului că prestația actorului este prezentată în film prin intermediul aparaturii. Cea de-a doua consecință se leagă de faptul că interpretul de film nu își prezintă el însuși prestația dinaintea publicului, și tocmai din această cauză el pierde totodată și posibilitatea, rezervată actorului de teatru, de a adapta această prestație în timpul reprezentației la publicul din sală. Astfel, publicul capătă aici, din contră, atitudinea unui examinator netulburat de niciun contact personal cu interpretul. *Publicul se transpune empatic în interpret doar în măsura în care el se transpune empatic întâi de toate în aparatul însuși, și ca atare el preia atitudinea proprie acestuia din urmă: el supune la probă.*[18] De bună seamă, aceasta nu este o atitudine căreia să îi poată fi expuse în genere valorile de cult.

---

[17] Franz Werfel, „Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt”, *Neuer Wiener Journal*, citat în *Lu dans la presse universelle*, 15 noiembrie 1935.

[18] „Filmul [...] ne ajută (sau ne-ar putea ajuta) să obținem informații prețioase despre acțiunile omenești privite în detaliu [...]. Căci aici acțiunile nu sunt niciodată motivate prin caracter; ele nu își au niciodată principala lor cauză și doar rareori principalul lor efect la nivelul vieții interioare a personajelor” (Brecht, *Versuche*, p. 268, *Der Dreigroschenprozess*). Așa cum camera de filmat extinde, prin raport cu interpretul de film, domeniul a ceea ce poate fi supus la probă, condițiile economice de azi determină, prin raport cu individul, un proces corespunzător la o scară mai mare. Acest lucru se vădește bunăoară prin semnificația tot mai pronunțată pe care o capătă aici probele de adecvare profesională. Scopul acestor probe este acela de a analiza anumite segmente din prestația profesională a individului. Înregistrarea filmică și proba de adecvare profesională se desfășoară, ambele, în fața unei comisii de specialiști, iar directorul de imagine se găsește, în cazul celei dintâi, întocmai în aceeași poziție în care se găsește, în cazul celei din urmă, coordonatorul experimentului.

[227]

IX

Filmul nu îi cere interpretului să se prezinte publicului ca un altul, ci îi pretinde acestuia mai curând să se înfățișeze aparaturii ca el însuși. Unul dintre primii care a simțit această transformare pe care o cunoaște interpretul prin proba dată dinaintea aparatului a fost Pirandello. Acuratețea observațiilor pe care el le face în acest sens în romanul său *Se filmează* sunt prea puțin afectate de faptul că ele se mulțumesc să scoată la lumină exclusiv latura negativă a chestiunii. Cu atât mai puțin este ea afectată de faptul că observațiile sale se raportează în primă instanță doar la filmul mut, căci filmul sonor nu a schimbat până la urmă nimic fundamental în această privință. Din contră, decisiv rămâne în ambele cazuri tocmai faptul că aici se joacă înaintea unei (respectiv, în cazul filmului sonor: a două) aparaturi. „Actorul de film", scrie Pirandello, „se simte ca într-un exil. El este exilat nu doar de pe scenă, ci chiar din cuprinsul propriei sale persoane. Prin discomfortul obscur pe care îl resimte, el realizează numaidecât golul inexplicabil pe care îl produce faptul că propriul său trup ajunge un simplu fenomen de balast, disipându-se într-o apariție evanescentă. Răpindu-i clipă de clipă realitatea, viața, vocea și zgomotele pe care le scoate atunci când se mișcă, filmul îl transformă într-o simplă imagine mută, ce tremură o clipă pe ecran pentru a dispărea numaidecât în neant [...]. Aparatura va juca apoi cu umbra sa dinaintea publicului, iar el însuși trebuie să se mulțumească doar să joace dinaintea ei."[19] Aceeași problemă poate fi formulată și în felul următor: în film, omul ajunge pentru întâia oară în situația de a trebui să presteze folosindu-se de întreaga sa persoană vie, dar fără aura acesteia. Căci aura este legată tocmai de situarea lui aici și acum, iar drept urmare ea nu poate fi reprodusă. Aura ce îl înconjoară pe scenă pe Macbeth nu poate fi despărțită de aura ce îl înconjoară în ochii unui public viu pe actorul care îl joacă. Or, înregistrarea în studioul [228] cinematografic se distinge din capul locului prin faptul că ea așează aparatura întocmai în poziția pe care o ocupă în cazul scenei publicul. Astfel, aura ce îl înconjoară pe actor e evacuată, iar odată cu ea este evacuată deopotrivă și aura din jurul personajului jucat de el.

Nu e de mirare că tocmai un dramaturg precum Pirandello a ajuns, în caracterizarea pe care el o face filmului, să atingă în mod involuntar chiar fondul crizei de care e atins în prezent teatrul. Căci scena se găsește azi, fără îndoială, în modul cel mai cras, la antipodul operei de artă dominate fără rest de reproducerea tehnică ori ivite chiar – precum filmul – de pe urma acesteia. Orice reflecție mai aprofundată confirmă numaidecât acest lucru. Observatori pricepuți ai fenomenului au remarcat deja de multă vreme că, în cazul jocului cinematografic, „cele mai puternice efecte se obțin de fapt atunci când se «joacă» cel mai puțin [...]. Iar dezvoltările cele mai recente ale cinemaului pretind chiar", după cum observă Arnheim în 1932, „ca actorul să fie tratat precum o recuzită, care este aleasă în virtutea caracteristicilor sale [...] și e inserată apoi la locul potrivit"[20]. De această observație se leagă însă [229] și un alt fapt. *Actorul ce joacă pe scenă se transpune într-un rol. Din contră, actorul de film nu poate cel mai adesea să facă acest lucru.* Prestația sa nu este nicidecum una unitară, ci ea se compune, dimpotrivă, dintr-o multitudine de prestații particulare. Dincolo de grijile accidentale ale chiriei plătite pentru închirierea studioului, ale disponibilității partenerilor, ale decorului ș.a.m.d., necesitățile cele mai elementare ale mașinăriei cinematografice pretind prin ele însele ca jocul actorului să fie descompus deja într-o serie de episoade montabile între ele. Este vorba în acest sens îndeosebi despre ecleraj, căci instalația de lumină îi obligă într-adevăr pe realizatori să înfățișeze un proces, ce apare pe ecran ca o desfășurare unitară și rapidă, printr-o succesiune de cadre individuale, a căror înregistrare în studio poate dura adesea ore bune – ca să nu mai vorbim despre situații de montaj și mai evidente. Astfel, o săritură pe geam poate fi filmată în studio, sub chipul unui salt de pe o schelă, pentru ca goana personajului ce îi urmează să fie filmată eventual săptămâni bune mai târziu în locație. De altminteri, nu e greu să construiești cazuri chiar mai paradoxale decât acesta. Actorului i se poate cere bunăoară să reacționeze la o bătaie în ușă cu o sperietură. Poate că această reacție nu iese întocmai așa cum s-a dorit. În acest caz, regizorul e liber să apeleze la o altă soluție: el poate bunăoară, atunci când actorul se găsește cu alt prilej în studio, să tragă un foc de armă pe la spatele [230] său fără să îl avertizeze. Sperietura pe care o trage interpretul în acest moment poate fi înregistrată ca atare și montată în film. Nimic nu ne arată mai drastic faptul că arta a ieșit azi din domeniul simplei „aparențe frumoase", ce a fost considerat atâta vreme singurul mediu în care ea poate în genere să funcționeze.

---

[19] Luigi Pirandello, *On tourne*, citat în Léon Pierre-Quint, „Signification du Cinéma", in *L'art cinématographique* II, Paris, 1927, p. 14-15.

---

[20] Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin, 1932, p. 176-177 – Anumite particularități aparent secundare prin care practica regizorului de film se depărtează de practicile scenei capată în această privință un interes crescut. Astfel, bunăoară, ideea de a lăsa actorul să joace nemachiat, așa cum a încercat să facă între alții Dreyer în *Jeanne d'Arc*. El a petrecut luni de zile în căutarea celor patruzeci și ceva de actori din care se compune tribunalul clerical care judecă erezia Ioanei d'Arc. Căutarea acestor actori avea ceva din căutarea unor recuzite greu de procurat. În ceea ce îi privește pe acești interpreți, se știe că Dreyer a făcut cele mai mari eforturi ca ei să nu aibă vârste, staturi sau fizionomii apropiate (cf. Maurice Schutz, „Le maquillage", in *L'art cinématographique* VI, Paris, 1929, p. 65-66). Or, dacă actorul devine astfel într-adevăr o recuzită, nu rareori se întâmplă deopotrivă și fenomenul contrar: ca recuzita să fie utilizată precum un actor. Astfel, nu e deloc neobișnuit ca filmul să-și distribuie într-adevăr recuzitele în roluri propriu-zise. În loc să enumerăm aici varii exemple cu totul aleatorii ale acestui fapt, dintr-o puzderie nesfârșită de cazuri, e suficient să ne aplecăm mai îndeaproape asupra unuia singur dintre ele, deosebit de concludent. Un ceas aflat în funcțiune va avea pe scenă mereu doar un efect deranjant, căci e de bună seamă limpede că rolul său de a măsura timpul nu i se poate sub nicio formă concede aici. Din contră, chiar și în cuprinsul unei piese naturaliste, timpul astronomic ar intra în mod flagrant în coliziune cu cel scenic. În aceste condiții este cât se poate de caracteristic pentru film faptul că el poate fără probleme, dacă ocazia o cere, să utilizeze o astfel de măsurătoare cronologică a timpului. Această împrejurare vădește deja în sine, mai limpede decât multe alte caracteristici, faptul că, în anumite circumstanțe, orice recuzită poate ca atare să asume o funcție decisivă în cadrul filmului. De aici nu mai este decât un pas până la observația lui Pudovkin, potrivit căruia „jocul interpretului care se leagă de un anume obiect și se clădește pe temeiul acestuia [...] reprezintă una dintre cele mai puternice metode ale articulării filmice" (V. Pudovkin, *Filmregie und Filmmanuskript*, Berlin, 1928, p. 126). Ca atare, filmul este cel dintâi mijloc artistic capabil să scoată la lumină felul în care materia interacționează cu omul. Astfel, el se poate dovedi un excepțional instrument de ilustrare al materialismului.

X

Dezorientarea, descrisă de Pirandello, pe care o resimte actorul de film dinaintea aparaturii este din capul locului de același ordin cu dezorientarea pe care o resimte în genere omul dinaintea imaginii sale în oglindă. Atâta doar că, în cazul de față, imaginea în oglindă a omului a ajuns să poată fi detașată de acesta, pentru a fi astfel transportată dintr-un loc în altul. Și unde anume este ea transportată? Dinaintea publicului.[21] Evident, conștiința acestui fapt nu îl [231] părăsește nicio clipă pe interpretul de film. *Interpretul de film știe, atunci când se află dinaintea aparaturii, că în ultimă instanță are de-a face cu publicul: cu publicul clienților săi, ce formează piața.* Această piață, pe care el se avântă nu doar cu forța sa de muncă, ci cu întreaga sa ființă trupească, îi este la fel de palpabilă, în clipa în care își execută prestația menită ei, pe cât îi este în genere vreunui alt articol făcut într-o fabrică. Or, nu va fi având însă și această împrejurare contribuția ei la neliniștea, la noua angoasă ce îl cuprinde, potrivit lui Pirandello, pe interpretul de film dinaintea aparaturii? Filmul răspunde la închircirea aurei prin construcția artificială a unei *„personality"* în afara studioului. Cultul starurilor, pe care capitalurile din cinema îl promovează, conservă acel farmec al personalității, ce nu mai constă deja de multă vreme decât în magia fetidă a caracterului ei de marfă. Or, atâta vreme cât capitalul dă tonul, filmului de azi nu i se poate în genere atribui niciun alt merit revoluționar decât pe acela de a facilita o critică revoluționară asupra reprezentărilor tradiționale despre artă. De bună seamă, noi nu tăgăduim defel că filmul de azi poate în anumite cazuri, dincolo de aceasta, să faciliteze deopotrivă și o critică revoluționară a raporturilor sociale, ori chiar a ordinii prezente a proprietății. Dar cercetarea de față nu se focalizează asupra acestui aspect, la fel cum nici producția de film occidentală nu se focalizează îndeobște asupra sa.

Tehnica filmului, la fel ca și aceea a sportului, se caracterizează prin faptul că toți cei care asistă la prestațiile expuse prin intermediul lor o fac în calitate de semiprofesioniști. E suficient să privești un grup de vânzători de ziare care discută, sprijiniți pe bicicletele lor, rezultatele unei curse de ciclism, pentru a intui numaidecât acest fapt. Nu degeaba editorii marilor ziare organizează adesea concursuri de ciclism între vânzătorii lor. Acestea suscită un interes deosebit în rândul participanților. Căci învingătorul din aceste concursuri are o șansă să promoveze de la statutul de vânzător de ziare la acela de ciclist profesionist. La fel, jurnalul de știri, bunăoară, oferă oricui șansa de a promova de la statutul unui simplu pieton, ce trece și el pur și simplu pe acolo, la acela de figurant în film. [232] Astfel, el poate chiar, în anumite circumstanțe, să se vadă transpus într-o operă de artă – e suficient să ne gândim la *Trei cânturi pentru Lenin* al lui Vertov, sau la *Borinage* al lui Ivens. *Fiecare om în parte poate emite azi pretenția de a fi filmat.* Iar această pretenție este ilustrată cel mai bine printr-o comparație cu situația istorică în care se găsește în prezent lumea literară.

---

[21] Transformarea pe care, din pricina tehnicii de reproducere, a cunoscut-o în prezent – după cum am constatat aici – modul de expunere al lucrurilor se face simțită în egală măsură și în domeniul politicii. *Astfel, criza de azi a democrațiilor burgheze se lasă înțeleasă în fapt ca o criză a condițiilor de expunere ale cârmuitorilor săi.* Democrațiile îl expun pe cârmuitor în chip nemijlocit, în persoană, dinaintea reprezentanților. Parlamentul este publicul său. Odată cu dezvoltarea aparaturilor de înregistrat, însă, ce îi permit vorbitorului să fie auzit în timpul discursului său și văzut la scurt timp după aceea de către un număr nelimitat de oameni, expunerea omului politic dinaintea acestei aparaturi de înregistrare a căpătat primatul, în vreme ce parlamentele devin pustii, la fel ca și teatrele. Radioul și filmul schimbă astfel nu doar funcția interpretului profesionist, ci și funcția celui care se înfățișează, precum cârmuitorul, el însuși dinaintea lor. Aceste transformări conduc întocmai în aceeași direcție în cazul actorului de film și în acela al cârmuitorului, în pofida sarcinilor particulare cu totul diferite pe care cei doi le au de îndeplinit. În speță, ele conduc la expunerea unor prestații ce pot fi verificate și chiar preluate ca atare în anumite circumstanțe sociale. De aici rezultă un nou principiu de selecție – o selecție dinaintea aparaturii –, din cuprinsul căreia ies drept învingători starul și dictatorul.

Vreme de secole, noi aveam aici, pe de o parte, un număr mic de scriitori, căruia îi corespundea, de partea cealaltă, un număr de mii de ori mai mare de cititori. Acest raport a cunoscut însă o transformare dramatică la finele secolului trecut. Odată cu răspândirea tot mai vertiginoasă a presei, care a pus la dispoziția cititorilor noi și noi organe politice, religioase, economice, profesionale sau locale, o parte tot mai semnificativă din rândurile cititorimii a ajuns – mai întâi în chip individual – să treacă în rândul scriitorimii. Acest proces a debutat prin gestul presei jurnaliere de a deschide cititorilor săi „poșta redacției". Astăzi s-a ajuns la situația în care abia dacă există vreun european implicat în procesul de muncă și care să nu fi avut în principiu pe undeva prilejul să își publice propria experiență profesională, o plângere, un reportaj sau ceva similar. Dar, odată cu aceasta, însăși distincția dintre autor și public tinde să-și piardă caracterul fundamental. Ea devine doar o distincție funcțională, ce decurge, după caz, când într-un fel, când într-altul. Cititorul este mereu pregătit să devină scriitor. În calitatea sa de specialist – căci, de bine de rău, el trebuie să devină un specialist în condițiile unui proces de muncă specializat la extrem, chiar dacă expertiza sa privește altminteri doar o procedură infimă –, el obține totodată acces și la calitatea de autor. În Uniunea Sovietică, munca însăși capătă glas, iar expunerea sa în cuvinte reprezintă o parte indispensabilă din competența necesară exercitării ei. Drept urmare, competența literară nu se mai fundamentează într-o pregătire specializată, ci, din contră, într-una politehnică, devenind astfel bun comun.[22]

---

[22] Odată cu aceasta dispare totodată și caracterul de privilegiu al acestor tehnici. Aldous Huxley scrie în acest sens: „Progresele tehnice [...] au condus la vulgaritate [...]. Reproductibilitatea tehnică [233] și presa rotativă au făcut cu putință o proliferare nemaivăzută a textelor și a imaginilor. Educația școlară elementară și salariile relativ mari au creat un public extrem de numeros, care știe să citească și își poate procura oricând texte sau imagini drept material. Astfel a luat ființă, în scopul de a furniza acest material, o ramură semnificativă a industriei. În schimb, e limpede că înzestrarea artistică este extrem de rară, iar de aici rezultă fără îndoială [...] că cea mai mare parte a producției artistice a fost, dintotdeauna și pretutindeni, lipsită de valoare. Astăzi, însă, procentajul de moloz din ansamblul producției artistice este mai mare ca niciodată [...]. Suntem puși astfel în fața unui raport aritmetic cât se poate de simplu. În decursul secolului trecut, populația Europei de Vest a devenit de două ori și ceva mai numeroasă. Imaginile și textele de care ea dispune drept material au sporit însă, după estimările mele, de cel puțin 20, dacă nu chiar de 50 sau de 100 de ori. Or, dacă o populație de x milioane are n talente artistice, e limpede că o populație de 2x milioane va

[234] Toate aceste observații se lasă numaidecât transpuse și în domeniul filmului. Aici, însă, deplasările de forțe, ce au durat mai multe secole în domeniul literaturii, s-au petrecut, din contră, în decursul unui singur deceniu. Căci, într-adevăr, în practica filmului – și îndeosebi a celui rusesc – o asemenea deplasare s-a și realizat deja pe alocuri. O bună parte a interpreților pe care îi întâlnim în filmul rusesc nu sunt cu adevărat interpreți în sensul nostru al termenului, ci, dimpotrivă, oameni care se interpretează pe ei înșiși, și anume, în primă instanță, așa cum sunt ei în procesul de muncă. În Europa occidentală, exploatarea capitalistă a filmului face ca pretenția legitimă a omului de azi de a fi reprodus să nu fie luată în seamă. În aceste condiții, industria filmului are tot avantajul să stimuleze interesul față de film al maselor prin recurs la fel de fel de reprezentări iluzorii și de speculații echivoce.

XI

Turnajul unui film, și îndeosebi al unui film sonor, ne înfățișează un aspect ce ar fi fost cu totul de neconceput odinioară. El reprezintă un proces ce nu mai îngăduie privitorului să identifice nici măcar o singură poziție din care aparatura de înregistrare, reflectoarele, echipa tehnică – ce nu țin toate propriu-zis de jocul filmic – să nu intre în câmpul său vizual (exceptând cazul în care pupila sa asumă întocmai poziția camerei). Această împrejurare, mai curând decât orice altceva, face ca orice asemănare ce persistă altminteri între o scenă jucată în studioul de film și una jucată pe scenă să pară cu totul superficială și irelevantă. Căci teatrul cunoaște, în principiu, o poziție din care scena înfățișată în cuprinsul ei să nu poată fi numaidecât străvăzută ca o iluzie. În schimb, turnajul acelei scene în film [235] nu îngăduie o atare poziție. Natura iluzorie a filmului este, deci, o natură de ordinul doi: ea rezultă din tăietura de montaj. Altfel spus: *în studioul de film, aparatura a pătruns într-atât de adânc în realitate, încât aspectul său pur, lipsit de corpul străin al aparaturii, devine el însuși rezultatul unei proceduri aparte, și*

---

avea cel mai probabil 2n talente artistice. Astfel, situația se lasă rezumată în felul următor. Pentru orice pagină de material textual sau pictural publicată în urmă cu 100 de ani se publică astăzi 20, dacă nu chiar 100 de pagini. Pe de altă parte, dacă în urmă cu 100 de ani exista un talent artistic, astăzi există în locul său două asemenea talente. Aș putea chiar admite că, grație învățământului școlar universal, există astăzi un număr mai mare de talente potențiale, ce nu și-ar fi putut dezvolta înzestrarea odinioară, dar care pot în prezent să devină productivi. Să presupunem deci [...] că fiecărui talent artistic de odinioară îi corespund trei sau patru talente artistice azi. Cu toate acestea, însă, consumul de material textual și pictural a depășit azi în chip neîndoielnic de departe producția naturală de scriitori și desenatori înzestrați. În cazul materialului auditiv, lucrurile stau de bună seamă la fel. Prosperitatea, gramofonul și radioul au dat naștere unui public al cărui consum de material auditiv este complet disproporționat față de creșterea populației și față de sporirea corespunzătoare a numărului de muzicieni talentați. De aici rezultă, fără îndoială, că – atât dintr-un punct de vedere absolut, cât și relativ – în toate artele producția de moloz a devenit mai mare decât înainte; și așa vor rămâne în mod cert lucrurile, atâta vreme cât oamenii vor continua să consume, precum o fac azi, cantități disproporționate de material textual, pictural și auditiv” (Aldous Huxley, *Croisiére d'hivere en Amérique Centrale*, Paris, p. 273-275). În chip vădit, această perspectivă nu este una progresistă.

anume al înregistrării sale prin obiectivul fotografic, setat expres în acest scop, și al montării sale cu alte înregistrări de aceeași factură. Aspectul lipsit de aparatură al realității devine astfel cel mai artificial aspect cu putință al său, iar priveliștea realității nemijlocite ajunge să fie ea însăși floarea albastră din tărâmul tehnicii.

Aceeași caracteristică, circumscrisă adineaori în raport cu teatrul, se lasă punctată, chiar mai concludent, și printr-o comparație cu cazul picturii. În acest sens, trebuie să ne punem următoarea întrebare: cum anume se prezintă operatorul în raport cu pictorul? Pentru a răspunde, ne îngăduim să recurgem la o construcție ajutătoare, ce se sprijină în primă instanță pe conceptul de operator cu care ne-a familiarizat chirurgia. Chirurgul reprezintă unul dintre cei doi poli ai unei ordini la antipodul căreia se găsește vraciul. Atitudinea vraciului, care îl tămăduiește pe bolnav punând pur și simplu mâna asupra lui, este diferită de cea a chirurgului, ce întreprinde o intervenție asupra sa. Vraciul conservă distanța naturală ce persistă între sine și cel tratat; mai precis: el o micșorează cu puțin, grație mâinii puse pe el, și o sporește cu mult, grație autorității sale. Chirurgul procedează invers: el micșorează cu mult distanța față de cel tratat, pătrunzând în interiorul său, și o sporește doar cu puțin, prin precauția cu care își mișcă mâna între organele sale interne. Pe scurt: spre deosebire de vraci (care se regăsește încă și în medicul practician), chirurgul renunță în momentul decisiv să se mai raporteze ca de la om la om la pacientul său, pătrunzând mai curând în chip operativ în interiorul lui. – Vraciul și chirurgul sunt însă întocmai precum pictorul și cameramanul. Pictorul conservă în munca sa o distanță naturală față de ceea ce-i e dat, în vreme ce cameramanul pătrunde, din contră, adânc în [236] înseși țesuturile datului.[23] Imaginile cu care au rămas fiecare dintre ei sunt prin urmare cât se poate de diferite: imaginea pictorului este una totală, în vreme ce imaginea cameramanului e, dimpotrivă, fragmentată în multiple chipuri, fragmentele respective fiind apoi reasamblate potrivit unei noi legi de compoziție. *Astfel, reprezentarea mediată prin film a realității este infinit mai semnificativă pentru omul de azi decât aceea mediată prin pictură, fiindcă ea oferă înainte de toate imaginea lipsită de aparatură a realității – pe care el este îndreptățit să o pretindă operei de artă –, tocmai pe temeiul celei mai intensive penetrări a sa prin aparatură.*

---

[23] Acrobațiile cameramanului sunt într-adevăr comparabile cu cele ale chirurgului aflat în sala de operații. Făcând o listă a artificiilor specific gestuale ale tehnicii, Luc Durtain le enumeră la un moment dat și pe acelea „care se dovedesc necesare în chirurgie în cazul anumitor intervenții dificile. Să luăm drept exemplu un caz din sfera oto-rino-laringologiei [...]; mă refer aici la așa-numita procedură de examinare endonazală. De asemenea, merită menționate și artificiile acrobatice pe care chirurgia laringiană trebuie să le execute atunci când este călăuzită de imaginea inversată pe care o oferă oglinda laringiană. La fel, aș putea vorbi aici, firește, și despre chirurgia urechii, ce pretinde o veritabilă precizie de ceasornicar. Astfel, omul care vrea să repare ori să salveze corpul omenesc trebuie din capul locului să execute o suită a celor mai subtile acrobații musculare cu putință, să ne gândim bunăoară la operațiile intraoculare, unde oțelul ajunge practic să se lupte cu părți de țesut aproape fluide, ori la intervențiile semnificative asupra organelor interne (laparotomia)" (Luc Durtain, *loc. cit.*).

XII

Reproductibilitatea tehnică a operei de artă modifică atitudinea maselor față artă. Astfel, dacă ele au în genere o atitudine cât se poate de reacționară față de un Picasso, [237] *această atitudine devine, din contră, cât se poate de progresistă față de un Chaplin.* Acest raport progresist cu arta se caracterizează din capul locului prin faptul că, în cuprinsul său, simpla plăcere a privirii și a trăirii operei respective se leagă într-un mod strâns și nemijlocit de atitudinea de evaluare, proprie specialistului. O asemenea legătură reprezintă un indiciu social cât se poate de important. Căci cu cât scade mai mult semnificația socială a unei arte, cu atât mai mult ajung atitudinea critică și cea de delectare a publicului – precum se întâmplă în mod limpede în cazul picturii – să se separe. Astfel, operele convenționale sunt savurate necritic, în vreme ce operele cu adevărat noi sunt criticate fără chef. În cazul cinemaului, din contră, atitudinea critică și cea de delectare a publicului coincid, iar motivul decisiv este aici următorul: în cazul niciunei alte arte reacțiile indivizilor, a căror sumă constituie reacția de masă a publicului, nu sunt într-așa măsură condiționate în prealabil de masificarea lor iminentă. Și tocmai prin faptul că aceste reacții sunt făcute publice, ele ajung totodată să se controleze reciproc. În această privință, comparația cu pictura se dovedește în egală măsură utilă. Căci pictura a pretins mereu, în mod expres, să fie contemplată ca atare de către individul solitar, ori cel mult în grupuri restrânse de indivizi. Contemplarea simultană a picturilor de către un public numeros, așa cum începe ea să apară în secolul al XIX-lea, reprezintă deja un simptom timpuriu al unei crize a picturii, care nu a fost declanșată exclusiv, dimpotrivă, prin apariția fotografiei, ci care se datorează în egală măsură, independent de aceasta, și pretenției tot mai pronunțate a operei de artă de a fi receptată de către mase.

Or, cert este că pictura nu poate face obiectul unei receptări colective simultane, așa cum a putut face dintotdeauna arhitectura, ori cum a putut face odinioară poemul epic, și cum poate să facă azi filmul. Și chiar dacă acest fapt nu ne îndreptățește încă, din capul locului, să tragem concluzii de ordin general cu privire la rolul social al picturii, el funcționează totuși ca o circumstanță agravantă în condițiile în care pictura a ajuns azi – în virtutea unor împrejurări speciale și, într-un anumit sens, în contra propriei sale naturi – să fie confruntată cu masele. În bisericile și în mănăstirile Evului Mediu, ori la curțile princiare de până la finele seco-[238] lului al XVIII-lea, receptarea colectivă a picturilor nu se petrecea simultan, ci doar gradual și pe calea a numeroase medieri ierarhice. Or, dacă lucrurile se prezintă într-adevăr într-un chip diferit astăzi, atunci acest lucru exprimă înainte toate tocmai conflictul aparte în care s-a lăsat atrasă pictura, din pricina reproductibilității tehnice a imaginii. Căci, în pofida tuturor eforturilor depuse pentru a aduce picturile în galerii și în saloane dinaintea maselor, în cuprinsul unei asemenea forme de receptare lipsește absolut orice modalitate prin care masele s-ar putea ca atare organiza și controla pe sine.[24] Astfel, e limpede că tocmai același public ce reacționează progresist dinaintea unei comedii burlești, devine, dimpotrivă, reacționar dinaintea suprarealismului.

XIII

Filmul se caracterizează nu doar prin felul anume în care omul se înfățișează camerei de înregistrat, ci și prin felul anume în care el își înfățișează cu ajutorul ei lumea înconjurătoare. E suficient să aruncăm o privire asupra psihologiei muncii pentru a recunoaște numaidecât capacitatea aparaturii de a supune la probă. Și e suficient să aruncăm o privire asupra psihanalizei pentru a descoperi același lucru și dintr-o altă perspectivă. Căci filmul ne-a îmbogățit într-adevăr lumea perceptivă cu metode ce pot fi puse în lumină cu ajutorul metodelor teoretice ale lui Freud. În urmă cu cincizeci de ani, un act ratat trecea mai mult sau mai puțin neremarcat în cuprinsul unei conversații. El nu ar fi putut, decât într-un [239] mod cu totul excepțional, să dezvăluie subit o dimensiune de profunzime a unei conversații, ce părea până atunci să se desfășoare doar la suprafață. Odată cu *Psihopatologia vieții cotidiene*, însă, acest lucru s-a schimbat. Lucrarea respectivă a izolat și a făcut accesibile pentru analiză lucruri care odinioară pluteau pierdute în fluxul cuprinzător al percepției. Or, filmul a condus la rândul său la o aprofundare similară a apercepției noastre prin raport cu întregul spectru al lumii perceptive optice, și acum și al celei auditive. Iar faptul că prestațiile pe care le înfățișează filmul se lasă analizate într-un chip mult mai exact și din mult mai multe perspective decât cele înfățișate în pictură ori pe scenă nu reprezintă decât reversul acestei situații. Prin raport cu pictura, capacitatea superioară de analiză pe care o dovedește filmul rezidă întâi de toate în capacitatea sa infinit mai precisă de a indica situația anume în care se desfășoară acele prestații. Prin raport cu teatrul, această capacitate de analiză superioară a reprezentării filmice ține întâi de toate de capacitatea sa superioară de a izola detaliile prestațiilor respective. Această din urmă împrejurare tinde – și tocmai aici se găsește principala sa semnificație – să faciliteze întrepătrunderea reciprocă dintre artă și știință. Căci, într-adevăr, atunci când avem în față un comportament izolat în mod clinic în cuprinsul unei situații – precum un mușchi în cuprinsul unui corp –, e de bună seamă greu de indicat prin ce anume ne captivează el în primă instanță: prin valoarea sa artistică ori prin utilitatea sa științifică. *Drept urmare,*

---

[24] Această perspectivă poate părea destul de grosolană, dar așa cum a arătat unul dintre marii teoreticieni ai artei, Leonardo da Vinci, considerațiile grosolane se pot dovedi utile la momentul potrivit. Astfel, Leonardo compară la un moment dat pictura și muzica în felul următor: „Pictura este superioară muzicii, fiindcă ea nu trebuie să moară imediat ce a fost adusă la viață, precum se întâmplă în cazul nefericit al muzicii [...]. Muzica, ce se disipează imediat ce a luat ființă, este deci inferioară picturii, care devine eternă odată cu utilizarea lacului" (citat în Fernand Baldensperger, „Le raffermissement des techniques vers 1840", *Revue de littérature comparée*, vol. XV, nr. 1, februarie-martie 1935, p. 79).

una dintre funcțiile revoluționare ale filmului va consta, fără îndoială, tocmai în faptul că ea ne îngăduie să recunoaștem ca atare identitatea dintre utilizarea artistică și cea științifică a fotografiei, separate cel mai adesea până acum.[25]

[240] Ajutându-ne, pe de o parte – prin recurs la gros-planurile din instrumentarul său, prin accentuarea unor detalii ascunse nouă ale recuzitelor noastre familiare ori prin cercetarea ambianței noastre celei mai banale sub călăuzirea genială a obiectivului –, să înțelegem mai bine compulsiile de care e guvernată îndeobște existența noastră, filmul ajunge, pe de altă parte, să ne asigure un spațiu de joc colosal, nebănuit înainte. Crâșmele și străzile marilor noastre orașe, birourile și odăile, gările și fabricile noastre păreau până acum să ne cuprindă fără nicio speranță de scăpare. Apoi, însă, a venit filmul și a aruncat în aer tot acest univers concentraționar cu dinamita fracțiunii de secundă, așa încât noi putem acum, cu seninătate, să întreprindem călătoriile cele mai aventuroase între ruinele sale împrăștiate pretutindeni. Filmul ne îngăduie, cu ajutorul gros-planului, să întindem spațiul, iar cu ajutorul ralantiului, mișcarea. Or, pe cât de puțin reprezintă gros-planul o simplă clarificare a ceea ce noi vedeam oricum într-un chip mai confuz și înainte – căci el, din contră, scoate la iveală, cel mai adesea, configurații structurale cu totul noi ale materiei –, pe atât de puțin scoate la lumină ralantiul doar niște forme de mișcare bine cunoscute nouă; dimpotrivă, el descoperă în cuprinsul acelor forme cunoscute, unele cu totul necunoscute nouă, „ce nici nu sunt percepute de fapt ca forme încetinite ale unor mișcări mai rapide, ci ca niște mișcări cu totul aparte, fluide, eterice și ireale”[26]. Astfel, e limpede că natura care se adresează camerei este cu totul alta decât aceea care se adresează ochiului uman. Ea este o alta îndeosebi prin faptul că, în locul unui spațiu permeat de om cu conștiința, filmul ne înfățișează unul permeat inconștient. Căci de bună seamă: dacă noi mai putem încă să remarcăm, fie și [241] numai în genere, mersul specific al oamenilor, noi nu știm în mod cert nimic despre atitudinea pe care o au ei în fracțiunea de secundă anume când încep să pășească. La fel, dacă noi mai suntem încă în genere familiarizați cu gestul prin care ne întindem după chibrituri sau după lingură, noi nu știm în orice caz nimic despre ceea ce se întâmplă în realitate între mână și metal în acest moment anume, ori despre felul în care acest proces variază în funcție de dispoziția anume în care ne găsim. Or, tocmai aici intervine camera cu mijloacele ei ajutătoare, cu plonjoanele și contraplonjoanele, cu întreruperile și izolările, cu accelerările și încetinirile, precum și cu amplificările și micșorările sale. Prin intermediul

---

[25] Dacă vrem să căutăm o situație analogă acesteia, avem perspective bune să o găsim în pictura Renașterii. Căci și aici avem de-a face cu o artă al cărei avânt incomparabil și a cărei semnificație se leagă nu într-o mică măsură de faptul că ea a integrat în sine o serie de noi științe, sau măcar de noi descoperiri științifice, făcând apel la anatomie și la perspectivă, la matematică, la meteorologie și la teoria culorilor. „Ce ne poate fi mai străin astăzi”, se întreabă la un moment dat Valéry, „decât ambiția stranie a lui Leonardo, care vedea în pictură țelul suprem și cea mai înaltă demonstrație a cunoașterii. Potrivit convingerii sale, pictura pretindea practic atotcunoașterea, iar el însuși nu se sfia defel dinaintea unor analize teoretice care ne descumpănesc azi prin profunzimea și precizia lor” (Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Paris, 1934, p. 191, „Autour de Corot”).

[26] Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin, 1932, p. 138.

filmului, noi descoperim astfel, pentru întâia oară, inconștientul optic, la fel cum am descoperit pentru întâia oară, prin intermediul psihanalizei, inconștientul pulsional.

XIV

Una dintre cele mai importante sarcini ale artei a fost dintotdeauna aceea de a crea o cerere pentru a cărei satisfacere deplină încă nu a venit timpul.[27] Istoria oricărei forme de artă cunoaște astfel perioade critice, în cuprinsul cărora forma [242] respectivă aspiră la efecte ce nu se pot obține fără sforțări decât la un alt nivel al dezvoltării tehnicii, așadar în cuprinsul unei noi forme de artă. Extravaganțele și excesele artistice la care se ajunge pe această cale, îndeosebi în așa-numitele perioade de decădere ale artei, își au sursa, în realitate, în chiar centrul său de forță cel mai bogat din punct de vedere istoric. Asemenea barbarii se găseau încă de curând din abundență în dadaism. Impulsul său de fond se lasă abia astăzi recunoscut ca atare: *dadaismul a încercat de fapt să producă, cu mijloacele picturii (respectiv ale literaturii), efectele pe care publicul le caută astăzi în film.*

Orice manifestare ce generează o cerere cu adevărat nouă și revoluționară își excede într-un anumit sens intențiile de pornire. La fel s-a întâmplat și în cazul dadaismului, în măsura în care acesta a sacrificat valorile de piață, într-așa mare măsură proprii filmului, în slujba unor intenții mai semnificative, de care el nu era firește conștient sub forma anume în care ele sunt descrise aici. Dadaiștii puneau mult mai puțin preț pe valorificarea mercantilă a operelor lor de artă [243] decât puneau pe imposibilitatea de a le valorifica pe acestea drept obiecte ale unei contemplări ce caută să se transpună în ele. Ei căutau să obțină acest efect nu în ultimul rând prin degradarea radicală a materialului de care se foloseau. Poemele lor sunt „salate de cuvinte", conținând formulări obscene, precum și cele mai diverse forme de deșeuri lingvistice. În mod analog stăteau lucrurile și în cazul picturilor lor, în cuprinsul cărora ei montau nasturi sau bilete de tramvai. Ceea ce obțineau prin aceste mijloace era nimicirea fără menajamente a aurei creațiilor lor, cărora ei le aplicau, cu mijloacele producției artistice propriu-zise, stigmatul unor reproduceri. Este cu neputință, înaintea unei imagini a lui Arp ori a unui poem al lui August Stramm, să te concentrezi în tihnă – precum înaintea unei imagini a lui Derain ori a unui poem de Rilke –, pentru a lua apoi o poziție. Din contră, transpunerii contemplative, ce a devenit, în perioada de decădere a burgheziei, o veritabilă școală a comportamentului asocial, i se opune aici deturnarea, înțeleasă ca o formă a comportamentului social.[28] Într-adevăr, manifestările dadaiste prilejuiau o deturnare cât se poate de vehementă, făcând din opera de artă pricina unui scandal. Ca atare, ea trebuia înainte de toate să satisfacă o singură pretenție: aceea de a provoca indignarea publică.

---

[27] „Opera de artă", spune André Breton, „are valoare doar în măsura în care ea este străbătută din capul locului de oglindiri ale viitorului". Într-adevăr, orice formă de artă împlinită se găsește ca atare în punctul de intersecție a trei linii de dezvoltare. În primul rând, în cuprinsul ei tehnica însăși de care se folosește aspiră la o anumită formă de artă. În primul rând, evoluția tehnicii înseși aspiră spre o anumită formă de artă. Astfel, înainte să apară filmul, existau deja acele mici cărticele cu fotografii, ale căror imagini se succedau fulgerător dinaintea privitorului prin frunzărirea lor cu degetul mare, înfățișându-i acestuia un meci de box ori o partidă de tenis; la fel, existau și acele automate din bâlciuri și bazaruri, ale căror succesiuni de imagini erau puse în mișcare prin acționarea unei manivele. – În al doilea rând, formele de artă tradiționale caută ele însele, în anumite stadii ale dezvoltării lor, să ajungă în chip sinuos la efecte ce sunt ulterior obținute fără sforțări în cuprinsul unei noi forme de artă. Astfel, mai înainte ca filmul însuși să se impună, dadaiștii încercau să dinamizeze publicul prin manifestările lor, întocmai așa cum va reuși să o facă ulterior, într-un chip mult mai natural, Chaplin. – În al treilea rând, există apoi și o serie de schimbări sociale, adesea inaparente, ce conduc la o transformare a întregului nostru mod de receptare, transformare de pe urma căreia ajunge să beneficieze, în cele din urmă, doar o formă de artă nou-apărută. Astfel, mai înainte ca filmul să înceapă să își formeze propriul său public, în Kaiserpanorama erau deja receptate imagini (ce încetaseră chiar să mai fie nemișcate) dinaintea unui public colectiv. Acest public se găsea în fața unui paravan în care erau montate stereoscopuri, în așa fel încât fiecărui participant în parte să îi revină unul al său. Dinaintea acestor stereoscopuri apăreau în chip automat imagini ce zăboveau o clipă acolo, pentru a fi numaidecât înlocuite de altele. Cu mijloace similare trebuia să opereze încă și Edison, atunci când – înainte de a se inventa ecranul și procedeul proiecției – el a înfățișat cea dintâi peliculă de film unui mic public, ce trebuia în acest scop să privească înăuntrul aparatului în care se derula succesiunea de imagini. – De altfel, prin însuși modul de organizare al acestor Kaiserpanorama își găsește expresia, în chip deosebit de limpede, o anumită dialectică a dezvoltării pe care o studiem aici. La scurt timp înainte ca filmul să transforme receptarea imaginilor într-un fenomen colectiv, vedem astfel că – în fața stereoscopurilor din aceste stabilimente atât de repede învechite – receptarea individuală a imaginilor se mai afirmă încă o dată cu aceeași pregnanță pe care ea o avea odinioară în cazul imaginii divine contemplate de către preot în cella.

Astfel, opera de artă a încetat să mai fie o simplă aparență vizuală ademenitoare ori o creație sonoră elocventă, devenind la dadaiști, dimpotrivă, o detunătură de armă. Ea i se întâmplă propriu-zis privitorului și dobândește astfel o calitate tactilă. În virtutea acestui fapt, ea pregătește deja filmul, care pune la rândul său în joc un element de deturnare preponderent tactil, bazat pe permanentele schimbări ale decorurilor și ale punctului de vedere al camerei, ce bruschează privitorul. E suficient în acest scop să compari ecranul, așadar pânza pe care se derulează filmul, cu pânza pe care se găsește pictura. Imaginea proiectată pe cel dintâi se schimbă neîncetat, imaginea pictată pe cea de-a doua [244] nu. Cea din urmă îl invită pe privitor la contemplație, el putând dinaintea ei să se abandoneze fluxului său de asociații. Înaintea înregistrării filmice el nu poate face acest lucru. Imediat ce își aținteşte privirile asupra sa, imaginea s-a și prefăcut deja într-o alta. Ca atare, ea nu poate cu niciun chip să fie fixată. Duhamel, care detesta filmul și nu i-a priceput sub niciun chip semnificația, intuind totuși câte ceva cu privire la structura sa, consemnează acest fapt cu următoarea observație: „La film, nici nu mai pot să gândesc ceea ce vroiam să gândesc în primă instanță, căci imaginile mișcătoare s-au pus dintru început în locul gândurilor mele"[29]. Într-adevăr, fluxul de asociații al celui care privește un film este întrerupt necontenit prin preschimbările sale, şi tocmai în aceasta rezidă de fapt efectul de şoc al filmului, ce reclamă, la fel ca orice alt efect de şoc, o prezenţă de spirit crescută.[30] *Astfel, filmul a eliberat, graţie structurii sale tehnice, efectul de şoc psihic, pe care dadaismul îl ţinea încă impachetat în cel moral, din acest ambalaj al său.*[31]

---

[28] Modelul teologic al acestei contemplații îl reprezintă conștiința faptului de a te afla singur dinaintea lui Dumnezeu. Această conștiință a dat burgheziei, în perioada sa de apogeu, forța și libertatea necesare pentru a se elibera de sub tutela bisericii. În perioada sa de declin, însă, întocmai aceeași conștiință a ajuns să servească, dimpotrivă, tendinței de a răpi treburilor obștești acele forțe pe care individul le mobilizează îndeobște în comerțul său cu Dumnezeu.

[29] Georges Duhamel, *Scenes de la vie future*, Paris, 1930, p. 52.

XV

[245]

Masa este o matrice din care izvorăsc în prezent, transfigurate, toate modurile noastre obişnuite de raportare la o operă de artă. Cantitatea s-a preschimbat în calitate, iar *masele mult mai mari de receptori au condus până la urmă la o transformare a modului însuşi în care este receptată arta.* Ca atare, nu trebuie, de bună seamă, să ne lăsăm deturnaţi de faptul că această modalitate de receptare apare, în primă instanţă, doar sub chipul său reprobabil. Astfel, nu au lipsit de bună seamă aceia care au pus în lumină, cu fervoare, îndeosebi această latură superficială a chestiunii. În rândul lor, Duhamel s-a exprimat în modul cel mai radical. El numeşte filmul „o pierdere de vreme pentru heloţi, o distracţie pentru creaturi needucate, mizere şi abrutizate prin muncă, roase de necazurile lor [...], un spectacol care nu pretinde niciun fel de concentrare şi nu presupune nicio activitate mentală din partea spectatorului [...] nu îi suscită nicio lumină în suflet şi nu îi trezeşte nicio altă speranţă decât aceea de a deveni într-o bună zi un star la Los Angeles"[32]. E evident vorba aici de aceeaşi veche lamentaţie potrivit căreia masele nu caută în opera de artă decât distracţia, în vreme ce adevăratul iubitor de artă îi pretinde receptorului concentrare. Acesta e un loc comun. Rămâne să ne întrebăm doar dacă el ne oferă într-adevăr un punct de vedere pentru cercetarea filmului. – Întâi de toate, e important aici să privim cu mai multă atenţie. Căci distracţia, pe de o parte, şi contemplaţia concentrată, pe de alta, formează o opoziţie ce ne îngăduie următoarea formulare: cel care contemplă în chip concentrat o operă de artă se transpune în aceasta; el pătrunde în cuprinsul ei aşa cum ni se povesteşte în legenda despre pictorul chinez că acesta s-ar fi introdus şi pe sine în pictura sa atunci când a văzut cât

---

[30] *Filmul este forma de artă corespunzătoare pericolului vital accentuat în care se trăieşte astăzi.* Nevoia de a te expune unor efecte de şoc este o formă de adaptare a omului la pericolele ce-l pândesc pretutindeni. Astfel, filmul corespunde unor transformări profunde ale aparatului aperceptiv, pe care le trăieşte, la nivelul existenţei private, orice pieton angajat în traficul unui mare oraş, iar la nivel istoric orice cetăţean în genere.

[31] Pornind de la film, se pot obţine intuiţii semnificative nu doar cu privire la dadaism, ci deopotrivă cu privire la cubism şi la futurism. Ambele apar ca nişte încercări carente ale artei de a da socoteală de întrepătrunderea realităţii cu aparatura. Spre deosebire de film, aceste şcoli artistice nu au căutat, în tentativele lor, să valorifice aparatura în scopul unei reprezentări artistice a realităţii, ci ele, din contra, au recurs în acest scop, la o formă aparte de liaj între reprezentarea realităţii înseşi şi aceea a aparaturii. Astfel, în cubism, rolul dominant îl joacă presimţirea modului de construcţie al acestei aparaturi, bazată pe optică, în vreme ce în futurism predomină, dimpotrivă, presentimentul efectelor acestei aparaturi, ce ajung să fie valorificate prin derularea rapidă a filmului.

[32] Duhamel, *op. cit.*, p. 58.

[246] este de desăvârșită. În schimb, masa distrasă transpune opera de artă în sine. Acest lucru se petrece în chipul cel mai palpabil în cazul clădirilor. Căci arhitectura reprezintă dintotdeauna proptotipul unei opere de artă a cărei receptare se petrece în modul distracției și prin intermediul colectivității. Drept urmare, legile receptării sale sunt cele mai edificatoare aici.

Clădirile însoțesc omenirea încă din preistoria sa. Multe forme artistice au apărut și au dispărut de-a lungul timpului. Tragedia a apărut la greci, pentru a dispărea odată cu ei, fiind resuscitată apoi, doar potrivit „regulilor" sale, după secole bune. Poemul epic, a cărui origine trebuie căutată undeva în epoca de pruncie a popoarelor, a dispărut din Europa odată cu sfârșitul Renașterii. Tabloul este o creație a Evului Mediu, și nimic nu garantează că el va persista în chip neîntrerupt pentru totdeauna. În schimb, nevoia de adăpost a omului este permanentă. Drept urmare, arhitectura nu a dus niciodată lipsă de activitate, ci istoria ei este mai îndelungată decât a oricărei alte arte. Astfel, dacă vrem cu adevărat să înțelegem raportul dintre mase și opera de artă, este important să ne prezentificăm din capul locului efectul pe care îl are arhitectura asupra receptorului ei. Clădirile sunt receptate într-un dublu mod: prin utilizare și prin percepție, sau mai bine spus: tactil și optic. Asupra celui dintâi dintre aceste două moduri de receptare nu ne putem, de bună seamă, face o idee justă dacă ni-l reprezentăm la rândul său în maniera unei aprehendări concentrate, așa cum o pune în joc bunăoară călătorul dinaintea unor edificii celebre. Căci, pe latura tactilă, nu există propriu-zis niciun corespondent pentru ceea ce este, pe latura optică, contemplarea. Receptarea tactilă nu se petrece deci pe calea atenției, ci, dimpotrivă, pe aceea a obișnuinței. Or, în cazul arhitecturii, obișnuința determină în mare parte chiar și receptarea sa optică, ce se derulează, la rândul ei, mai puțin în maniera unei observații atente și mai curând în maniera unei simple remarcări fugitive. Acest mod de receptare, format prin raport cu arhitectura, capătă însă în anumite condiții o valoare canonică. Deoarece, în genere, *sarcinile cu care se confruntă aparatul perceptiv uman în vremurile de răscruce ale istoriei nu pot fi rezolvate ca atare pe calea simplei receptări optice, așadar* [247] *a contemplării, ci ele sunt, din contră, soluționate gradual sub călăuzirea receptării tactile, prin intermediul obișnuinței.*

Cel distrat poate și el să se obișnuiască. Mai mult: abia atunci când un om reușește să facă față, distras fiind, anumitor situații, se vădește cu adevărat că a devenit o obișnuință pentru el să le rezolve. Pe calea distracției, așa cum o pune în joc arta, se verifică astfel, în mod tacit, în ce măsură noile sarcini cu care se confruntă apercepția au devenit cu adevărat soluționabile. Întrucât individul singur e tentat altminteri să se sustragă unor astfel de sarcini, e limpede că arta le va ataca pe cele mai dificile și mai importante dintre ele tocmai acolo unde ea reușește să mobilizeze masele. În prezent, ea face acest lucru în film. *Receptarea distrasă, ce se face remarcată tot mai pregnant în toate domeniile artei, reprezentând simptomul transformărilor profunde prin care a trecut apercepția umană, își găsește în film instrumentul său de exercițiu perfect.* Grație efectelor sale de șoc specifice, filmul vine în întâmpinarea acestui mod de receptare. Căci filmul nu contracarează valoarea de cult doar prin faptul că el plasează publicul într-o atitudine de examinare, ci deopotrivă prin faptul că această atitudine de examinare nu include în cazul cinemaului și atenția. Publicul de film este deci într-adevăr un examinator, dar un examinator distras.

CUVÂNT DE ÎNCHEIERE

XVI

Proletarizarea tot mai pronunțată a oamenilor de azi și procesul tot mai avansat de formare a maselor sunt două fețe ale unuia și aceluiași fenomen. Fascismul încearcă să organizeze masele proletarizate nou-apărute fără să se atingă de raporturile de proprietate la a căror înlăturare ele aspiră. [248] Obiectivul său este acela de a ajuta masele să capete expresie (iar nu să obțină ceea ce li se cuvine de drept)[33]. Masele au *dreptul* la o transformare a raporturilor de proprietate; însă fascismul caută să le dea o *expresie* prin conservarea acestora. *Astfel, fascismul conduce în mod consecvent la o estetizare a vieții politice.* Siluirea maselor, pe care fascismul le obligă să se prosterneze în cultul unui Führer, își găsește un corespondent precis în siluirea aparaturii tehnice, pe care el o pune în slujba producției unor valori de cult.

Toate eforturile depuse în vederea unei estetizări a politicii culminează de fapt într-un singur punct. Acesta este războiul. Războiul și doar războiul poate da o țintă unor mișcări de masă de cele mai mari dimensiuni, păstrând totodată neschimbate raporturile de proprietate date. Astfel se prezintă situația din perspectiva politicii. Din perspectiva tehnicii, însă, războiul și doar războiul [249] permite astăzi mobilizarea tuturor mijloacelor tehnice ale prezentului, păstrând totodată neschimbate raporturile de proprietate date. De bună seamă, apoteoza războiului pe care o face fascismul nu se servește întocmai de *aceste* argumente. Cu toate acestea, însă, e edificator să aruncăm o privire și asupra sa. În manifestul lui Marinetti, dedicat războiului colonial din Etiopia, se spun următoarele: „De douăzeci și șapte de ani, noi futuriștii protestăm împotriva ideii de a desemna războiul ca pe un fenomen antiestetic [...]. Drept urmare, noi constatăm: [...] Războiul este frumos fiindcă el pune – grație măștilor de gaz, a megafoanelor terifiante, a aruncătoarelor de flăcări și a tancurilor – temeiul unei dominații a omului asupra mașinii înrobite de el. Războiul este frumos fiindcă el inaugurează metalizarea mult visată a corpului uman. Războiul este frumos fiindcă el îmbogățește o pajiște înflorită cu orhideele de foc ale bateriilor de mitralieră. Războiul este frumos fiindcă el reunește rafalele de armă, tirurile de artilerie, magia focului și miesmele descompunerii într-o veritabilă simfonie. Războiul este frumos fiindcă el creează noi arhitecturi, precum cele ale marilor tancuri, ale escadroanelor geometrice de avioane, ale spiralelor de fum, ale satelor în flăcări și multe altele [...]. Poeți și artiști ai futurismului, [...] țineți minte aceste principii ale unei estetici a războiului, pentru ca lupta voastră pentru o nouă poezie și o nouă plastică [...] să fie luminată de ele!"[34]

---

[33] Aici e important de notat o împrejurare de ordin tehnic, îndeosebi cu referire la jurnalul de știri, a cărui valoare propagandistică nu poate fi supraestimată azi. *Reproducerii tehnice în masă îi vine în mod deosebit în întâmpinare reproducerea maselor însele ca atare.* În cuprinsul marilor marșuri festive, al mitingurilor gigantice, al manifestațiilor sportive de masă și al războiului – care sunt, toate, înfățișate azi camerei de înregistrat –, masele ajung ele însele să se privească pe sine în față. Acest proces, ale cărui implicații nu mai trebuie desigur subliniate în chip aparte, este intim legat de dezvoltarea tehnicii de reproducere, respectiv de înregistrare. Căci mișcările de masă se văd în genere mai limpede cu ajutorul aparaturii decât cu ochiul liber. Ansambluri de sute de mii de oameni se lasă sesizate cel mai bine dintr-o perspectivă aeriană. Iar dacă această perspectivă este în sine accesibilă și ochiului uman, și nu doar camerei de înregistrat, e limpede totuși că imaginea pe care o obține astfel ochiul nu îngăduie nicidecum amplificările la care se lasă supusă apoi înregistrarea. Acest lucru înseamnă, însă, tocmai că mișcările de masă – și între ele îndeosebi războiul – reprezintă din capul locului o formă a comportamentului uman ce vine în chip special în întâmpinarea aparaturii.

Acest manifest are înainte de toate avantajul de a fi limpede. Problematica sa merită să fie transpusă într-o perspectivă dialectică. Privită astfel, estetica războiului de azi se prezintă în felul următor: dacă valorificarea naturală a forțelor de producție este frânată de ordinea raporturilor de proprietate, atunci dezvoltarea instrumentelor tehnice, schimbările de ritm pe care ele le provoacă și noile surse de energie pe care ele le fac accesibile, tind ele însele către o valorificare în contra naturii. Ele o găsesc în război. Prin distrugerile sale, acesta e dovada vie a faptului [250] că societatea nu a fost încă îndeajuns de matură pentru a face din tehnică organul său, iar tehnica nu a fost încă suficient de dezvoltată pentru a stăpâni forțele elementare ale societății. Războiul imperialist este determinat, potrivit trăsăturilor sale cele mai înfiorătoare, de discrepanța dintre mijloacele de producție colosale ale prezentului și valorificarea lor insuficientă în procesul de producție, adică de șomaj și de lipsa mijloacelor de distribuție. *Războiul imperialist este o veritabilă răscoală a tehnicii, ce își atinge dezideratele – cărora societatea a refuzat să le pună la dispoziție materialul lor natural – folosindu-se de „materialul uman".* În loc să canalizeze râuri, el conduce fluvii întregi de oameni în patul mormintelor lor din tranșee; în loc să însămânțeze câmpurile din aeroplanele sale, el prefiră bombe incendiare deasupra orașelor, iar prin războiul cu gaz el a găsit totodată un mijloc pentru a nimici aura într-un cu totul nou mod.

„Fiat ars – pereat mundus", spune fascismul, așteptând ca războiul să îi procure, după cum mărturisește Marinetti, împlinirea artistică a unei percepții sensibile modificate de tehnică. Aceasta este în chip vădit încununarea ultimă a devizei *l'art pour l'art*. Omenirea, ce reprezenta odinioară, la Homer, un spectacol destinat zeilor din Olimp, a devenit azi, dimpotrivă, un spectacol pentru sine însăși. Alienarea sa față de sine a atins un asemenea grad, încât ea a ajuns propriu-zis să-și savureze propria nimicire ca pe o plăcere estetică de prim rang. *Așa se prezintă estetizarea politicii pe care o întreprinde fascismul. Comunismul îi răspunde prin politizarea artei.*

---

[34] *La Stampa*, Torino.

Însemnări conexe versiunii a cincea [251]

<Lista de modificări>

1) Motto din Valéry
2) p. 4[35] citat din Valéry în text
3) p. 14[36] de eliminat nota
4) p. 15[37] „”
5) p. 15a[38] nota despre valoarea de cult (de redactat!)
6) p. 17[39] de introdus nota
7) p. 17[40] „” și eliminat un pasaj
p. 23[41] rescris în curat
8) p. 29b[42] de eliminat nota
9) p. 35[43] de introdus un pasaj
10) p. 38[44] de introdus nota
11) p. 39 de eliminat p. 40? p. 40 de introdus nota[45]
12) p. 42[46] de introdus un pasaj în text
13) p. 42[47] de introdus o notă
14) p. 44[48] de eliminat o notă
15) p. 45a[49] „”
16) p. 47[50] de introdus o notă
p. 48[51] de rescris în curat

---

[35] WuN 16, p. 210. *(N. tr.)*
[36] WuN 16, p. 216. *(N. tr.)*
[37] WuN 16, p. 217. *(N. tr.)*
[38] WuN 16, p. 217. *(N. tr.)*
[39] WuN 16, p. 219. *(N. tr.)*
[40] WuN 16, p. 219. *(N. tr.)*
[41] WuN 16, p. 223-224. *(N. tr.)*
[42] WuN 16, p. 228. *(N. tr.)*
[43] WuN 16, p. 232 și urm. *(N. tr.)*
[44] WuN 16, p. 236. *(N. tr.)*
[45] WuN 16, p. 236-237. *(N. tr.)*
[46] WuN 16, p. 238. *(N. tr.)*
[47] WuN 16, p. 238. *(N. tr.)*
[48] WuN 16, p. 239. *(N. tr.)*
[49] WuN 16, p. 240. *(N. tr.)*
[50] WuN 16, p. 241. *(N. tr.)*
[51] WuN 16, p. 242-243. *(N. tr.)*

[252] <Sarcina lucrării nu este nicidecum aceea>

Sarcina lucrării nu este nicidecum aceea de a furniza niște prolegomene pentru o istorie a artei. Ea caută dimpotrivă, întâi de toate, să netezească drumul unei critici a conceptului de artă pe care l-am moștenit din secolul al XIX-lea. Mai precis, intenția sa este aceea de a arăta că acest concept poartă din capul locului marca ideologiei. Caracterul său ideologic constă tocmai în felul abstract în care el caută să definească arta în genere, fără a lua în seamă procesul construcției sale istorice, pornind de la niște reprezentări magice. Caracterul ideologic, așadar înșelător, al acestei reprezentări magice, abstracte asupra artei este scos la lumină aici într-un dublu mod: pe de o parte, prin confruntarea sa cu arta contemporană, al cărei reprezentant este filmul, iar pe de altă parte, prin confruntarea sa cu arta epocii preistorice, orientate într-adevăr magic. Rezultatul acestei din urmă confruntări ar putea fi rezumat prin următoarea formulă: concepția asupra artei devine cu atât mai mistică cu cât arta se îndepărtează de fapt de utilitatea sa magică reală; în schimb, ea e cu atât mai puțin mistică cu cât este mai mare această utilitate magică a ei (iar în arta preistorică ea este, de bună seamă, maximală).

<Producția de film are o semnificație considerabilă>

Producția de film are o semnificație considerabilă din perspectiva lichidării diferenței dintre munca intelectuală și cea manuală. Căci, pe de o parte, legile reprezentației cinematografice îi pretind interpretului de film să întruchipeze fără rest, în plan sensibil, toate reflexele și reacțiile sale intelectuale; pe de altă parte, ele îi pretind operatorului niște prestații manuale cât se poate de rafinate din punct de vedere intelectual. „Diviziunea muncii devine operativă ca atare din clipa primei diferențieri dintre munca corporală și cea intelectuală.”[52] Dacă această observație, notată de Marx în *Ideologia germană*, este îndreptățită, atunci e limpede că nimic altceva nu ar putea să faciliteze – într-o mai mare măsură decât nivelarea diferenței dintre munca corporală și cea intelectuală – o depășire
[253] a diviziunii muncii, precum și dezvoltarea unei formări politehnice a omenirii. Or, tocmai acest fenomen poate fi urmărit azi pesemne nu doar în producția de film, ci și într-un mod deosebit de limpede, în cuprinsul său.

---

[52] Citatul exact este: „Diviziunea muncii devine cu adevărat o diviziune în clipa în care se produce diviziunea dintre munca materială și cea spirituală” (Karl Marx și Friedrich Engels, *Die Deutsche Ideologie*, Berlin, Marx-Engels-Verlag, 1932, p. 21). Se prea poate ca Benjamin să fi folosit aici o altă ediție a textelor lui Marx, din care citează și în fragmentele din *Proiectul Pasajelor*: Karl Marx, *Der historische Materialismus. Die Frühschriften*, ed. S. Landshut și J. P. Mayer, vol. 1, Leipzig, Kröner, 1932. *(N. ed.)*

<Dintr-un punct de vedere istoric, putem spune>

Dintr-un punct de vedere istoric, putem spune că, în cazul „muzicii de acompaniament” ce însoțea filmul mut, muzica aștepta – cum ar veni – la porțile filmului: ea „stătea la coadă”. Ulterior, muzica a fost admisă în film, iar odată cu filmul sonor au fost lichidate dintr-un foc multe dintre problemele inerente „muzicii de acompaniament”. Caracterul pur formal pe care îl avea în aparență această muzică s-a vădit astfel numaidecât ca o simplă funcție a unui stadiu timpuriu, depășit cu celeritate, al dezvoltării sale tehnice. Filmul sonor îi îngăduie muzicii nu doar să indice sursa din care ea provine {*ihr Woher*} – dintr-o crâșmă, ori de la o fanfară militară, de la un pianist sau de la un gramofon –, ci totodată să se identifice, potrivit naturii sale {*ihr Was*}. Astfel, un șlagăr sau o sonată de Beethoven pot ca atare să fie montate în acțiunea filmului. Din acest caz particular deducem că e în genere sănătos să tratăm cu mefiență relevanța unor problematizări „formale”.

<Am putea eventual să spunem>

Am putea eventual să spunem că reproductibilitatea tehnică a obiectului artistic conduce propriu-zis la o criză a frumuseții înseși. În acest sens, putem invoca drept ilustrare o observație a lui Huxley, cu riscul de a extinde aria sa de aplicabilitate dincolo de domeniul artizanatului la care se referea acesta. [254] „Atunci când apare în milioane de exemplare”, spune Huxley, „și cel mai frumos obiect devine urât” (Aldous Huxley, *Croisiére d'hivere en Amérique Centrale*, Paris, p. 278).

<Progresele tehnice>

„Progresele tehnice [...] au condus la vulgaritate [...]. Reproductibilitatea tehnică și presa rotativă au făcut cu putință o proliferare nemaivăzută a textelor și a imaginilor. Educația școlară elementară și salariile relativ mari au creat un public extrem de numeros, care știe să citească și își poate procura oricând, drept material, texte sau imagini. Astfel a luat ființă, în scopul de a furniza acest material, o ramură semnificativă a industriei. În schimb, e limpede că înzestrarea artistică este extrem de rară, iar de aici rezultă fără îndoială [...] că cea mai mare parte a producției artistice a fost, dintotdeauna și pretutindeni, lipsită de valoare. Astăzi, însă, procentajul de moloz din ansamblul producției artistice este mai mare ca niciodată [...]. Suntem puși astfel în fața unui raport aritmetic cât se poate de simplu. În decursul secolului trecut, populația Europei de Vest a devenit de două ori și ceva mai numeroasă. Imaginile și textele de care ea dispune drept material au sporit însă, după estimările mele, de cel puțin 20 dacă nu chiar de 50 sau de 100 de ori. Or, dacă o populație de x milioane are n talente artistice, e limpede că o populație de 2x milioane va avea cel mai probabil 2n talente artistice. Astfel, situația se lasă rezumată în felul următor. Pentru orice pagină de material textual sau pictural publicată în urmă cu 100 de ani, se publică astăzi 20, dacă nu chiar 100 de pagini. Pe de altă parte, dacă în urmă cu 100 de ani exista un talent artistic, astăzi există în locul său două [255] asemenea talente. Aș putea chiar admite că, grație învățământului școlar universal, există astăzi un număr mai mare de talente potențiale, ce nu și-ar fi putut dezvolta înzestrarea odinioară, dar care pot în prezent să devină productivi. Să presupunem deci [...] că fiecărui talent artistic de odinioară îi corespund trei sau patru talente artistice azi. Cu toate acestea, însă, consumul de material textual și pictural a depășit azi de departe, în chip neîndoielnic, producția naturală de scriitori și desenatori înzestrați. În cazul materialului auditiv, lucrurile stau de bună seamă la fel. Prosperitatea, gramofonul și radioul au dat naștere unui public al cărui consum de material auditiv este complet disproporționat față de creșterea populației și față de sporirea corespunzătoare a numărului de muzicieni talentați. De aici rezultă, fără îndoială, că – atât dintr-un punct de vedere absolut, cât și relativ – în toate artele producția de moloz a devenit mai mare decât înainte; și așa vor rămâne în mod cert lucrurile atâta vreme cât oamenii vor continua să consume, precum o fac azi, cantități disproporționate de material textual, pictural și auditiv” (Aldous Huxley, *op. cit.*, p. 273-275). Nu există argument mai convingător decât acesta în favoarea necesității de a elibera arta din dependența ei față de așa-zisul talent, pentru a o lega în chip intim de elementele sale didactice, informative sau politice, singurele capabile să o salveze din procesul ei vădit de decădere.